This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

BH
203
.M59

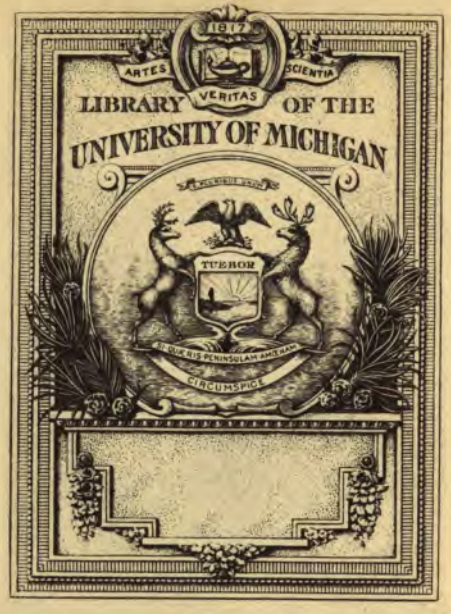
A 3 9015 00392 768 1
University of Michigan – BUHR

Ästhetik der Gegenwart

von

E. Meumann

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig.



THE GIFT OF

Louis I. Bredvold

© STOTZ

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre

Im Umfange von 150—180 Seiten
Geh. 1 M. Originalleinenbd. 1.25 M.

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten. ▫▫ Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen. Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten. ▫ Ein planmäßiger Ausbau der Sammlung wird durch den Herausgeber gewährleistet. ▫ Abbildungen werden den in sich abgeschlossenen und einzeln käuflichen Bändchen nach Bedarf in sorgfältiger Auswahl beigegeben.

Über die bisher erschienenen Bändchen vergleiche den Anhang

ERWIN NÄGELE • QUELLE & MEYER
LEIPZIG

AUS DER NATUR

Zeitschrift für alle Naturfreunde

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. R. BRAUNS-Bonn, Prof. Dr. F. G. KOHL-Marburg, Prof. Dr. E. KOKEN-Tübingen, Prof. Dr. A. LANG-Zürich, Prof. Dr. LASSAR-COHN-Königsberg, Prof. Dr. C. MEZ-Halle, Prof. Dr. PFURTSCHELLER-Wien, Prof. Dr. K. SAPPER-Tübingen, Prof. Dr. H. SCHINZ-Zürich, Prof. Dr. OTTO SCHMEIL-Wiesbaden, Prof. Dr. STANDFUSS-Zürich, Prof. Dr. G. TORNIER-Charlottenburg

herausgegeben von

Dr. W. Schoenichen

Monatlich 2 Hefte zu je 32 Seiten, mit zahlreichen Textbildern und mehrfarbigen oder schwarzen Tafeln. — Halbjährlich (12 Hefte) Mark 4.—

Für den geringen Preis leistet „Aus der Natur" **wirklich Hervorragendes.** Sie berücksichtigt alle Gebiete der Naturwissenschaften mit Aufsätzen aus der Feder **unserer best bekannten Gelehrten.** Eine besondere Aufmerksamkeit wird erfreulicherweise den biologischen Fächern geschenkt. Mit dem gediegenen Inhalt verbindet die Zeitschrift ein vornehmes Äußere. Sie ist äußerst reichhaltig illustriert. So machen Ausstattung und Inhalt „Aus der Natur" zu **einer auf das wärmste zu empfehlenden Zeitschrift.** Bresl. Akad. Mitteil. 1906, Nr. 10.

Eine Zeitschrift wie die uns vorliegende **gehört in jede Lehrerbibliothek,** sei dieselbe groß oder klein. Vor allem kann diese schöne, durchaus moderne Zeitschrift aber auch allen Naturfreunden, Zoologen, Botanikern und Mineralogen sowie wissenschaftlichen Vereinigungen auf das angelegentlichste empfohlen werden. Wir sehen dem Erscheinen weiterer Hefte mit lebhaftestem Interesse entgegen.

Chr. Sch. (Bayr. Lehrerztg. 1905, Nr. 20.)

Ich **kenne keine andere Zeitschrift,** welche bei aller Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit den **wahrhaft volkstümlichen Ton so zu treffen weiß,** welche sich — trotz unserer Zeit — vor spekulativen Naturbetrachtungen so zu hüten versteht, welche zudem **so prächtig und reichhaltig** (13 farbige Tafeln!) ausgestattet, in Umschlag, Papier und Druck so **vorzüglich ausgerüstet** ist, wie gerade diese, von der ich nur wünschen kann, daß sie namentlich in Lehrerkreisen **recht weite Verbreitung finden** möchte.

Barfod. (Die Heimat 1907, Nr. 1.)

Probeheft unentgeltlich und postfrei.

In Vorbereitung befindet sich:

Das System der Ästhetik

von Professor Dr. E. Meumann

8. ca. 160 S. Geh. M. 1.—, in Orglbd. M. 1.25

Während der Leser in der vorliegenden „Einführung" die Hauptprobleme der Ästhetik und ihrer Methoden, nach denen sie behandelt werden, kennen lernt, gibt der Verfasser in obigem Werkchen eine Lösung dieser Probleme, indem er seine Anschauungen in systematischer, zusammenhängender Form darlegt.

Louis D. Brodbeck 1912

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre
30

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart

Von

Dr. E. Neumann

ord. Professor der Philosophie an der Universität zu Münster i. W.

1908
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

BH
203
.M59

Alle Rechte vorbehalten.

Graphisches Institut Julius Klinkhardt in Leipzig.

Gift
Louis J. Bredhold
12-2-55

12-20-65 MEP

Vorwort.

Unter Ästhetik versteht man von altersher die Wissenschaft von dem Schönen der Natur und der Kunst. Wörtlich übersetzt bedeutet Ästhetik eigentlich die Wissenschaft von dem, was rein anschaulich aufgefaßt wird und sodann im weiteren Sinne, von dem, was auf Grund der bloßen Anschauung — ohne Vermittlung des begrifflichen Denkens — unmittelbar gefällt oder mißfällt. Schöne Kunstwerke und Natureindrücke gefallen uns unmittelbar durch den sinnlich-anschaulichen Eindruck, den sie auf uns machen. Sachlich decken sich diese beiden Wortbedeutungen insofern, als das Schöne der Natur und der Kunst nach der allgemeinen Auffassung der Ästhetiker sich eben dadurch auszeichnet, daß es unmittelbar auf Grund der bloßen Anschauung gefällt.

Obgleich die Ästhetik keineswegs zu den relativ abgeschlossenen oder in den Hauptfragen abgeklärten philosophischen Wissenschaften gehört und ihre Probleme zum Teil sogar höchst verwickelter Natur sind, so sehen wir doch, daß sich gerade in der Gegenwart nicht nur bei ihren fachwissenschaftlichen Vertretern, sondern auch in weiten Kreisen der Gebildeten ein immer wachsendes Interesse für sie entfaltet.

Mit ästhetischen Fragen beschäftigen sich gegenwärtig ebensowohl die Philosophen von Fach wie die Künstler und das gebildete Publikum. Ästhetische Probleme finden wir ebensowohl in grundlegenden wissenschaftlichen Werken und zahlreichen Einzelstudien erörtert, wie in den Feuilletons unserer Zeitungen und Zeitschriften und Diskussionen über einzelne Probleme der Dichtkunst und der bildenden Künste sind beinahe zu einer Modesache geworden. Unsere ganze Zeit bemüht sich um die Beschaffung einer ästhetischen Kultur, sogar in das Erziehungswesen und die Einrichtung unserer Schulen ist der ästhetische Zug unserer

Lebensauffassung eingedrungen und verkörpert sich in der Bewegung, die unter dem Namen „Kind und Kunst" auftritt. Es verlohnt sich also wohl, einmal diese gesamten ästhetischen Bestrebungen unserer Zeit einer zusammenfassenden Betrachtung und einer kritischen Sichtung zu unterwerfen.

Obgleich sich nun in der Gegenwart eine wesentlich veränderte Art und Weise, die wissenschaftliche Ästhetik zu betreiben, angebahnt hat und zahlreiche *neue* ästhetische Fragen aufgetreten sind, so ruht doch auch unsere gegenwärtige Ästhetik auf der Vorarbeit der Vergangenheit und wir können ihre Probleme nicht recht würdigen, wenn wir uns nicht klar machen, wie sie sich aus der ästhetischen Forschung früherer Jahrhunderte allmählich herausgearbeitet hat. Als eine *Einleitung* zu unserer Betrachtung der gegenwärtigen Ästhetik soll daher ein kurzer Überblick über die *Geschichte* der ästhetischen Bestrebungen vorangestellt werden.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III
Einleitung. Die historischen Grundlagen der gegenwärtigen Ästhetik	1
Erster Abschnitt. Die Begründung der empirischen Ästhetik durch Gustav Theodor Fechner	9
Zweiter Abschnitt. Die unmittelbare Nachwirkung Fechners in der gegenwärtigen Ästhetik	17
Dritter Abschnitt. Die Hauptrichtungen und die Grundprobleme der gegenwärtigen Ästhetik	27
Vierter Abschnitt. Die Einheit des ästhetischen Forschungsgebietes	36
Fünfter Abschnitt. Die Psychologie des ästhetischen Gefallens	40
Sechster Abschnitt. Die Psychologie des künstlerischen Schaffens	80
Siebenter Abschnitt. Die ästhetische Betrachtung der Kunst	106
Achter Abschnitt. Die ästhetische Kultur	135

Einleitung.

Die historischen Grundlagen der gegenwärtigen Ästhetik.

Die Ästhetik ist eine der ältesten philosophischen Einzelwissenschaften. Ihr Anfang reicht zurück bis in die Blütezeit der griechischen Philosophie. Es ist bezeichnend für den Charakter des griechischen Denkens, daß eine Wissenschaft, die der Philosophie der späteren Jahrhunderte keineswegs als eine grundlegende philosophische Wissenschaft erschien, bei den griechischen Philosophen schon eine hohe Ausbildung fand. Ein ästhetischer Grundzug ist den griechischen Denkern eigen und in einem Lande, in dem die Kultur und Kunst der Menschheit schon vor mehr als zwei Jahrtausenden eine Periode höchster Blüte erreichte, konnte eine echte und wahre Philosophie nicht an der wissenschaftlichen Betrachtung der Welt des Schönen vorübergehen. Denn die eigentliche Quelle des philosophischen Denkens hat allezeit mehr in den Lebensverhältnissen eines bestimmten Volkes gelegen als in den abstrakten Problemen der rein wissenschaftlichen Arbeit, und der philosophischen Reflexion pflegt das populäre Nachdenken über einzelne Lebensgebiete voranzugehen. Es wäre eine besonders interessante Aufgabe, genauer festzustellen, was eigentlich den Anstoß dazu gegeben hat, daß die griechischen Philosophen die ästhetischen Probleme als eine eigentümliche und besondere Gruppe von philosophischen Fragen erkannt und die ästhetischen Untersuchungen als einen besonderen Zweig philosophischer Forschung von dem allgemeinen Stamm der Philosophie abgetrennt haben. Wir können diese Frage heute wohl nicht mehr mit Sicherheit beantworten. Alle philosophischen Einzelwissenschaften pflegen so zu entstehen, daß zunächst einzelne Probleme der neuen Wissenschaft für sich als

wichtig erkannt und gesondert behandelt werden. Die unter sich zusammenhängenden Probleme trennen sich allmählich immer schärfer von anderen ihnen verwandten, die aber nicht zu dem gleichen Forschungsgebiet gehören, ab und wachsen nun allmählich zu einer besonderen Wissenschaft an. Diese wird meist erst dann als besondere Wissenschaft gepflegt, wenn in einer einzelnen Zeitperiode für sie ein besonderes Interesse herrscht oder ein einzelner Philosoph für sie besonders begabt und interessiert ist. Der Bildung der *Begriffe* einer speziellen Wissenschaft geht dann häufig der *Sprachgebrauch* voran und der wissenschaftliche Philosoph muß mit seiner Bearbeitung der Begriffe an die Vorarbeit der Sprache des täglichen Lebens anknüpfen.

Auch die Ästhetik tritt nicht sogleich als eine fertige Einzelwissenschaft auf. Sie entsteht vielmehr in der Form, daß einzelne ästhetische Hauptprobleme anfangs noch ziemlich zusammenhangslos behandelt werden. Dem geht wieder voran die Ausprägung zahlreicher ästhetischer Ausdrücke, ästhetischer Prädikate für das Schöne in der Natur und der Kunst, an welche wir dann die Philosophie anknüpfen sehen. Wir finden die Ausprägung einzelner ästhetischer Begriffe vor allem in der griechischen *Dichtung* bei Homer, Hesiod, in der griechischen Lyrik und im Drama.

Der erste *Philosoph*, bei dem wir eine klare Erkenntnis der eigentümlichen Bedeutung der ästhetischen Begriffe finden, ist Plato (— 347 v. Chr.). Man hat deshalb auch Plato als den *Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik* bezeichnet. Richtiger ist es, dieses Lob dahin einzuschränken, daß er der Begründer der *allgemeinen* Ästhetik ist, denn es fehlt ihm noch die spezielle Ästhetik der einzelnen Künste, die erst sein großer Schüler Aristoteles auszubilden unternahm. Im übrigen aber finden wir bei Plato die *Anfänge* fast *aller* Zweige der späteren ästhetischen Forschung. Die Ästhetik tritt nämlich bei ihm auf als logische Bearbeitung der ästhetischen Grundbegriffe: des Schönen, des Häßlichen, des Tragischen, Lächerlichen, des Komischen, des Schmuckvollen, des Zierlichen, des Erhabenen usf. Ferner versucht er den Begriff der Kunst festzustellen und führt dabei die verhängnisvolle Auffassung ein, daß die Kunst „Nachahmung" sei; sodann hat die Ästhetik Platos ihre Grundlage in einer Metaphysik des Schönen, d. h. er versucht festzustellen, welche Bedeutung das Schöne *an sich* hat,

als ein Weltgesetz, das unabhängig von der Betrachtung des Menschen in den Dingen wirksam ist. Auch die Anfänge einer Theorie der Kunst und gewisse psychologische Bestimmungen des ästhetischen Gefühls und des ästhetischen Eindrucks hat Plato ausgebildet.

Was bei Plato als ein untergeordneter, nur in spärlichen Anfängen ausgebildeter Teil der Ästhetik erscheint, wird von dem zweiten Begründer der griechischen Ästhetik, von Aristoteles (— 322 v. Chr.), gerade in den Vordergrund gestellt: die Theorie der Kunst und der einzelnen Künste. Allerdings finden wir auch bei Aristoteles eine allgemeine Ästhetik. Er bestimmt ähnlich wie Plato die ästhetischen Grundbegriffe, aber was ihn hauptsächlich interessiert, das ist das Wesen der Kunst und das Wesen der einzelnen Künste und ihre Eigenart. Es herrscht daher auch bei Aristoteles die objektive Methode in der ästhetischen Untersuchung vor. Er untersucht die Kunstwerke selbst, ihre Eigenschaften, ihre Technik, die Mittel, mit denen sie ihre ästhetischen Wirkungen erreichen. So hat er eine Theorie der Tragödie aufgestellt, der Komödie, der Musik, der Rhetorik und Grammatik (als den Künsten der schönen Rede), ferner eine Theorie der Architektur und Skulptur. Von einzelnen ästhetischen Begriffen des Aristoteles sei hier nur erwähnt, daß die „Einheit in der Mannigfaltigkeit" gefällt (eine Bestimmung, die übrigens auch die voraristotelische Ästhetik kannte), und daß die Kunst wiederum „Nachahmung" sein soll. Er kennt ebenso wie Plato die Bedeutung der Phantasie für den Künstler, weiß sie aber ebenso wie jener in kein richtiges Verhältnis zu der nachahmenden Tätigkeit zu setzen.

Nachdem mit Plato und Aristoteles die Ästhetik einen vielversprechenden Anfang genommen hatte, sehen wir in der Weiterentwicklung unserer Wissenschaft — bis an die Schwelle der Gegenwart — kein auch nur annähernd dieser ersten Grundlegung entsprechendes Vorwärtsstreben. Jahrhunderte lang bietet uns vielmehr die Ästhetik das eigenartige Schauspiel einer Wissenschaft dar, die sich in lauter neuen Anläufen entwickelt, welche immer wieder in einem Stillstand endigen. Das unbekannte Land des Schönen wurde der Wissenschaft gewissermaßen in einer Anzahl Etappen erobert, bei welchen die einzelnen Erforscher dieses Landes nur zu oft wieder ganz neue Wege einschlagen, ohne sich um die Arbeit ihrer Vorläufer zu kümmern.

Unter dem übermächtigen Einfluß des Aristoteles herrscht im Altertum zunächst lange Zeit die *spezielle Kunstwissenschaft* vor, sie findet einen gewissen Höhepunkt in der römischen Kaiserzeit, wo Horaz, Vitruv, Quintilian und später Longin die Ästhetik der Dichtkunst, der Architektur und der Rhetorik fördern und einzelne wichtige Begriffe (z. B. Longin den des Erhabenen) ausprägen. In der Zeit der Kirchenväter führt namentlich Augustin die Grundbegriffe der Ästhetik weiter, während das Mittelalter unserer Wissenschaft keine wesentliche Förderung bringt. Die großen Künstler in der Zeit der Wiedergeburt der Künste nach dem Ausgang des Mittelalters beschäftigen sich viel mit einzelnen Kunstfragen, Leonardo da Vinci, L. B. Alberti, Cennino Cennini u. a. erörtern auch theoretische Fragen der Malerei und Architektur, aber aus ihren Anregungen wußte die *Wissenschaft* ihrer Zeit keinen Nutzen zu ziehen. Eine ganz neue Etappe finden wir bei den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts vor, wo namentlich Boileau mit einer neuen Theorie der Dichtkunst und seinem Prinzip, nur das Wahre ist schön, zu einem Aufschwung der Kunsttheorie Anregung gibt. Wieder eine ganz andere Wendung nimmt die Ästhetik im 17. und 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der empirischen Psychologie in England, wo insbesondere Hutcheson, dann Home, Burke u. a. die psychologische Zergliederung des ästhetischen Genießens und Gefallens begründen. In Deutschland entsteht im 18. Jahrhundert, durch Baumgarten begründet, durch Kant weitergeführt, eine erkenntnistheoretische Auffassung der Ästhetik, die sich bei Kant zu einer Logik des ästhetischen Urteils (des Geschmacksurteils) und damit zu einem System ästhetischer Urteile entwickelt. Die ästhetischen Urteile führte Kant wieder auf eine „Urteilskraft" zurück, als ihre ursprüngliche Basis. In ihr haben wir nach seiner Meinung ein „aprioriſches" (ursprüngliches) Prinzip für eine eigene *Art* von Urteilen (eben die ästhetischen), die sich dadurch auszeichnen, daß sie die Dinge nur *daraufhin* beurteilen, ob sie in dem betreffenden Subjekt Lust oder Unlust erwecken; und zwar drückt das ästhetische Urteil nur diejenige Lust oder Unlust aus, welche aus dem Bewußtsein der Zweckmäßigkeit der Dinge für unsere Erkenntniskräfte stammt. D. h. wenn ein Ding durch seinen Anblick unsere Erkenntniskräfte (insbesondere Phantasie und Verstand) in ein zweckmäßiges Spiel zueinander bringt, so erweckt es ästhetische

Lust und wird von uns schön genannt. Darnach sollte also das Wort „Schön" etwas rein Subjektives, nur im erkennenden Subjekt vor sich Gehendes bezeichnen; „schön" bezeichnet nur, daß ein Ding „formalzweckmäßig" für unsere Erkenntniskräfte ist. Kant blieb aber nicht konsequent bei dieser subjektiven Auffassung des Schönen stehen, sondern sprach auch von einer schönen Form der Dinge im objektiven Sinne — als der Form der Dinge selbst. Dieser Begriff der formalen Schönheit bei Kant wurde dann von Herder nachdrücklich bekämpft, der vielmehr behauptete, die Form als solche wird *nicht* Gegenstand unseres ästhetischen Gefallens, sondern schön ist eine Form nur durch das, was sie für uns *ausdrückt*. Damit gab Herder den Anstoß zu einer genaueren psychologischen Zergliederung des ästhetischen Gefallens und Genießens, als eines Prozesses, der an das anknüpft, was die schönen Dinge für uns ausdrücken oder was wir in sie „einfühlen". Nach kurzer Weiterentwicklung wurde diese neue psychologische Ästhetik in Deutschland zurückgedrängt durch die spekulativ-metaphysische Ästhetik des deutschen „Idealismus", insbesondere durch Schelling, Hegel und dessen Schule (Chr. Weiße und Friedrich Theodor Vischer). Diese Philosophen sahen als Aufgabe der Kunst an: die Darstellung des Unendlichen (Absoluten) in endlicher Erscheinung und bahnten damit die sogenannte Inhaltsästhetik (den ästhetischen *Idealismus*) an, die das ästhetisch-wirksame in dem Ideengehalt des Kunstwerks sieht. Im Gegensatz dazu ging Herbart wieder mehr auf Kant zurück und vertrat einen ästhetischen *Formalismus*, der als Gegenstand des ästhetischen Gefallens nicht den Ideengehalt, sondern nur die formalen Elemente des Kunstwerks ansieht (Vgl. über diesen Gegensatz Genaueres Abschn. 7). Nachdem dann Schopenhauer eine Vermählung Kantischer und Platonischer Gedanken in der Ästhetik versucht hatte, erhielt die Ästhetik gegen das Ende des 19. Jahrhunderts noch einen Anstoß nach anderer Richtung durch Gustav Theodor Fechner, der zuerst die Forderung aufstellte, die Ästhetik müsse als empirische Einzelwissenschaft betrieben werden.

Gegenüber dieser in lauter einzelnen Etappen vorwärts strebenden Ästhetik der Vergangenheit nimmt sich die Ästhetik der Gegenwart aus wie der umfassende Versuch, alle Strömungen und die Ergebnisse aller Vorarbeiten der Vergangenheit zu vereinigen, und das bleibend wertvolle an ihnen für die Ästhetik

als eine philosophische Einzelwissenschaft zu retten. Aber keineswegs bietet unsere gegenwärtige Ästhetik bloß das Bild einer Weiterführung früherer Arbeiten dar, sondern ganz neue ästhetische Probleme und Forschungsmethoden kommen auf, von denen in den früheren Epochen zum Teil nicht eine Spur vorhanden war. Allgemein tritt gegenwärtig die metaphysische und spekulative Ästhetik zurück hinter der Ästhetik als empirischer Einzelwissenschaft oder sie begibt sich wenigstens in Abhängigkeit von der empirischen Forschung. Die Ästhetik verläßt damit die Bahn einseitig philosophischer Spekulation und wird zur beobachtenden und forschenden Einzelwissenschaft. Zugleich sucht sie sich mit allen Fortschritten der empirischen Methode der Gegenwart auszurüsten. Wir sehen ebenso die empirische und experimentelle Psychologie im Dienste der Ästhetik arbeiten wie die Völkerpsychologie die Ethnologie (insbesonders die vergleichende Völkerkunde), die Soziologie und die auf die Kunstforschung angewandte Entwicklungslehre und die Kunst- und Kulturgeschichte. Wo liegt die innere Einheit in dieser weit ausholenden und ungemein vielseitigen ästhetischen Forschung und welcher Auffassung der Ästhetik als Wissenschaft wird die Zukunft gehören? Was ist das positive Resultat dieser allseitigen Erforschung des ästhetischen Tatsachengebietes? Diese Frage sucht die vorliegende Schrift zu behandeln und sie faßt dabei in erster Linie die kritische Sichtung des fast unübersehbaren Tatsachenmaterials ins Auge. Denn so mächtig sich unsere Ästhetik und unser kunstwissenschaftliches Wissen gegenüber der spärlichen Tatsachenkenntnis erweitert hat, mit der noch zu Schellings und Hegels Zeiten der Ästhetiker arbeiten durfte, so sehr laufen wir gegenwärtig Gefahr, die innere Einheit und einheitliche Auffassung dieses Tatsachenmaterials zu verlieren und die Ästhetik in eine Anzahl unzusammenhängender Einzeluntersuchungen aufzulösen.

Das erste Bändchen dieser Untersuchungen soll uns mit den Ästhetikern der Gegenwart und den Resultaten ihrer Arbeit in einem Überblick vertraut machen. In dem zweiten werden wir den Versuch eines Systems der Ästhetik auf der Grundlage der empirischen Forschung der Gegenwart folgen lassen.

Zum Schluß dieser Einleitungsworte wollen wir einige Angaben machen über die Hauptwerke der gegenwärtigen Ästhetik.

Ein kurzes, zur ersten Einführung geeignetes Buch, das der älteren, spekulativen Auffassung der Ästhetik nahesteht, ist das von Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst. Vorträge, herausgegeben von Rob. Vischer. Stuttgart 1898. Auf einem ähnlichen Standpunkt steht das sehr breit angelegte Werk von Karl Köstlin, Ästhetik. Tübingen 1869 (1036 Seiten!).

Das Grundwerk der neuen empirisch-psychologischen Ästhetik ist: Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik. 2 Teile. 2. Auflage 1897. Niemand, der sich mit der Ästhetik der Gegenwart vertraut machen will, sollte versäumen, dieses geistvolle Werk zu lesen. Die psychologische Ästhetik wird ferner vertreten durch: Th. Lipps, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. Der 1. Teil (1903) enthält die allgemeine Grundlegung. Der 2. Teil (1906) behandelt „Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst". Einen vermittelnden Standpunkt zwischen psychologischer und normativer Ästhetik vertritt das Werk von Johs. Volkelt, System der Ästhetik, 1. Band, München 1905. In umfassender Weise zieht neben der psychologischen Ästhetik des Gefallens und des künstlerischen Schaffens auch die eigentliche Kunstwissenschaft in Betracht: Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.

Die normative Ästhetik, unter Anlehnung an Kant, hat ihr Hauptwerk in: Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik, 1901.

Die ethnologische Ästhetik (vom Standpunkt der vergleichenden Völkerkunde aus die ästhetischen Probleme behandelnd) ist in deutscher Sprache vertreten durch: Ernst Große, Die Anfänge der Kunst, Freiburg 1894, und von demselben Verfasser: Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900. Ferner durch Yrjö Hirn, Der Ursprung der Kunst, ins Deutsche übersetzt von M. Barth. Leipzig 1904.

Die Ästhetik als Wissenschaft von den sozialen Beziehungen der Kunst behandelt insbesondere: Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine (Die Probleme der gegenwärtigen Ästhetik), 6. Aufl., Paris 1904. Zahlreiche andere, meist kleinere Werke, die mehr einzelnen Grundproblemen gewidmet sind, werden später am Schluß der einzelnen Abschnitte genannt.

Von Werken zur Geschichte der Ästhetik seien genannt: Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. Leipzig

1893. — Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau 1834 und 37. — Robert Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philos. Wissenschaft. Wien 1858. — M. Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. 1872. — Bernard Bosanquet, A History of Aesthetic. London 1892. — Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Leipzig 1880. Herm. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. Leipzig 1868.

Die Ästhetik der Gegenwart.

Erster Abschnitt.

Die Begründung der empirischen Ästhetik durch Gustav Theodor Fechner.

Noch während die Ästhetik des 19. Jahrhunderts ganz als spekulative Wissenschaft betrieben wurde, sehen wir einen einzelnen Philosophen hervortreten, der mit aller Entschiedenheit die Forderung aufstellte: Die Ästhetik muß eine empirische philosophische Einzelwissenschaft, eine Erfahrungswissenschaft werden. Dieser kühne Verteidiger einer neuen ästhetischen Methode war Gustav Theodor Fechner (Professor der Philosophie in Leipzig † 1887). Seiner allgemeinen philosophischen Stellung nach bildet Fechner ein Übergangsglied zwischen der spekulativen Philosophie des 19. Jahrhunderts und der neuen, von der Erfahrung und der Anwendung der Methode der exakten Wissenschaft ausgehenden empirischen Philosophie der Gegenwart. Seine historische Bedeutung in der Philosophie liegt hauptsächlich darin, daß er der Begründer der Psychophysik ist, d. h. er machte den Versuch, durch Anwendung des Experimentes und experimenteller Forschungsmethode gewisse Grundfragen der Psychologie, wie insbesondere die Beziehungen zwischen Reiz und Empfindung zu erforschen.

Die neue Methode, psychologische Fragen experimentell zu behandeln, wandte Fechner auch auf die Ästhetik an und hieraus entstand zunächst seine kleine Schrift: Zur experimentalen Ästhetik 1871. Fünf Jahre später gab er sein ästhetisches Hauptwerk heraus: Vorschule der Ästhetik in 2 Bänden 1876. Wir wollen von einer kurzen Betrachtung der kleinen Schrift ausgehen und uns dann genauer mit dem Hauptwerk beschäftigen.

Angeregt wurde Fechner zu seinen experimentell-ästhetischen Untersuchungen durch den vermeintlichen Nachweis von Adolf Zeising (den Entdecker der ästhetischen Bedeutung des goldenen Schnitts), daß in allen Kunstwerken sowohl wie in der Gestalt des Menschen, der Tiere, der Pflanzen, der Krystalle, auch in der Architektur und sogar in der musikalischen Harmonie der goldene Schnitt als ein ästhetisches Grund-Verhältnis vorwalte. Der goldene Schnitt ist dasjenige Teilungsverhältnis einer Linie, bei welchem sich die ganze Linie zum größeren Abschnitt verhält, wie dieser zum kleineren (in Zahlen kann dies Verhältnis ausgedrückt werden durch 5:8 oder 8:13 oder 13:21 u. s. f.) Der goldene Schnitt sollte also eine Art von schönem Universalverhältnis sein. Fechner ging dieser Idee nach, fand aber bei zahlreichen Messungen (unter anderen an Holbeins Madonna) die Behauptung Zeisings nicht bestätigt. Das brachte ihn auf den Gedanken die elementaren Verhältnisse wohlgefälliger Formen nicht an komplizierten Kunstwerken aufzusuchen, sondern an einfachen Figuren, an Linienteilungen, Rechtecken, Kreuzen, Ellipsen u. s. f. Hier mußte auch jeder störende Nebengedanke an Zweck und Bestimmung der Dinge wegfallen und die rein ästhetischen Grund-Verhältnisse als solche beurteilt werden. Um diese einfachen Schönheitsverhältnisse zu finden, legte er einer großen Anzahl Personen Linien von verschiedener Teilung und Rechtecke von verschiedenen Seitenverhältnissen (vom Quadrat ausgehend) vor und sammelte die Vorzugsurteile, die auf die einzelnen Verhältnisse fielen; so suchte er die Verbreitung der Schönheitsurteile bei einfachen Verhältnissen zu finden eine Art Statistik des Schönheitsurteils (oder „extensive Schönheit"). Hierzu gebrauchte er drei Methoden: Die Methode der Wahl, der Herstellung und der Verwendung. Bei der ersten hatten die Personen dasjenige Verhältnis der Teile oder der Seiten herauszufinden, welches ihnen am besten gefiel. Die zweite Methode wurde z. B. so angewendet, daß der Querbalken eines Papierkreuzes auf dem vertikalen Balken so lange verschoben wurde, bis das schönste Verhältnis des oberen und unteren Teiles herausgefunden war. Bei der dritten Methode nahm Fechner zahlreiche Messungen an den im Gebrauch vorkommenden einfachen Formen vor, an Kreuzen, Büchereinbänden, Briefbogen, Kouverts, Schiefertafeln, Schnupftabakdosen, Kästchen, Fenstern, Türen, Galeriebildern, Ziegelsteinen, Schokoladentafeln u. s. w. Das wichtigste Resultat

dieser Versuche war, daß das Quadrat und die ihm naheliegenden Rechtecke nicht gefallen. Dagegen wird der goldene Schnitt und die ihm naheliegenden Seitenverhältnisse der Rechtecke bevorzugt. Bei Linien wurde die symmetrische Teilung dem goldenen Schnitt vorgezogen. Bei Kreuzen war annähernd das günstigste Verhältnis der Teile des senkrechten Balkens 2:1. Andere Versuche die Fechner mit weiteren Figuren ausführte, hat er selbst nicht mehr veröffentlicht.

Diese ersten ästhetischen Experimente enthielten zahlreiche Fehler, durch die sie die Kritik herausfordern. Zuerst war die Fragestellung eine einseitige, Fechner hätte nicht nur nach den wohlgefälligsten geometrischen Verhältnissen fragen müssen, sondern allgemeiner: Welche Figuren gefallen überhaupt und warum? Denn in diesem Falle konnten auch andere ästhetische Urteile als die über die geometrischen Verhältnisse zu Tage treten. Zweitens beobachtet Fechner die optischen Täuschungen bei einfachen Figuren nicht; wir halten z. B. das Quadrat für ein Rechteck, dessen Höhe größer ist als seine Grundlinien und bei einer senkrecht gestellten halbierten Linie erscheint uns die obere Hälfte größer als die untere. Deshalb hätte Fechner außer dem wirklichen Quadrat auch das „scheinbare" prüfen müssen, bei welchem die optische Täuschung durch Verkleinerung der senkrechten Linien korrigiert ist. Von anderen, methodischen Mängeln der Versuche sehen wir hier ab. In diesen Experimenten tritt die eigentliche Auffassung die Fechner von der wissenschaftlichen Ästhetik hatte noch nicht hervor, diese lernen wir erst kennen aus seinem Hauptwerk, der „Vorschule". Im Eingang dieses Werkes stellt Fechner seine Ästhetik als eine „Ästhetik von unten" der bisherigen, spekulativen, als einer „Ästhetik von oben" gegenüber. Mit dieser Bezeichnung will er sagen, daß die bisherige Ästhetik von den allgemeinsten ästhetischen Begriffen ausging und hauptsächlich ihre Stellung im System allgemeiner Begriffe behandelte. Fechner will den umgekehrten Weg gehen: Von der Betrachtung ästhetischer Tatsachen und Gesetze aus will er die ganze Ästhetik aufbauen. Sein Ausgangspunkt soll die Erfahrung über das was gefällt oder mißfällt sein, auf diese müssen alle ästhetischen Begriffe, Gesetze und Prinzipien gestützt werden. Fechner hält beide Wege für möglich: „Beide durchmessen dasselbe Gebiet nur in entgegengesetzter Richtung, aber wenn die Arbeit der Ästhetik von oben in befriedigender Weise gelingen soll, so setzt sie die Vor-

arbeit der empirischen Ästhetik voraus. Systeme allgemeiner ästhetischer Begriffe, die doch aus ästhetischen Tatsachen abstrahiert sein müssen, sind ohne die vorausgehende empirische Untersuchung „Riesen mit tönernen Füßen". Zwei Aufgaben stellt Fechner nun der Ästhetik auf Grundlage der Erfahrung: „Klarstellung der Begriffe, welchen sich die ästhetischen Tatsachen und Verhältnisse unterordnen und Feststellung der Gesetze, welchen sie gehorchen." Auch Fechner stellt nun seiner Erfahrungsästhetik eine Formulierung der allgemeinsten Begriffe voraus, und gibt eine vorläufige Bestimmung des ästhetischen Gefallens, der ästhetischen Lust, des Schönen im engeren und weiteren Sinne u. a. m. In diesen Begriffen liegt nicht die positive Förderung der Ästhetik, die wir F. verdanken.

Das Wichtigste unter den mannigfaltigen Ausführungen, die Fechner von diesen Voraussetzungen aus entwickelt, sind eine Anzahl ästhetischer Gesetze oder Prinzipe des ästhetischen Gefallens (und Mißfallens.) Sechs solcher Gesetze stellt er im ersten Teil der „Vorschule" auf, die im zweiten Teile noch durch andere vermehrt werden. Wir betrachten nur die ersten sechs genauer. (Er teilt sie wieder ein in qualitative und quantitative, in primäre und sekundäre, in formale und Inhaltsgesetze.) Das erste (quantitative) Gesetz nennt er *das Prinzip der ästhetischen Schwelle*, dieses sagt, die erste Bedingung dafür, daß uns Dinge überhaupt gefallen, ist die, daß die Eindrücke, die von ihnen ausgehen, eine gewisse *Stärke* (Quantum) besitzen, sonst bleibt ihre Gefühlswirkung so schwach, daß sie gewissermaßen nicht über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Allzu schwache Farben und allzu leise Töne können keine Gefühlswirkung erreichen, vielmehr muß in dreifacher Hinsicht ein gewisses Quantum des ästhetischen Eindrucks vorhanden sein: Die äußeren Eindrücke müssen stark genug auf uns einwirken, der Grad unserer Empfänglichkeit darf nicht zu gering sein, wir dürfen z. B. nicht abgestumpft sein, wenn wir ästhetisch genießen wollen, endlich darf unsere Aufmerksamkeit nicht darnieder liegen. Das zweite wichtigere (ebenfalls quantitative) *Prinzip ist das der ästhetischen Hülfe oder Steigerung*. Es sagt: Aus dem widerspruchslosen Zusammentreffen von Lustbedingungen, die für sich wenig leisten, geht ein oft *viel* größeres Lust-Resultat hervor, als dem Lustwert der einzelnen Bedingungen für sich entspricht." Ein Beispiel! Die Töne einer Melodie ohne Rhythmus ganz

gleichmäßig gespielt und ebenso der geklopfte Takt der Musik allein ohne Töne machen einen geringen ästhetischen Eindruck, aber kombiniert ergeben Töne und Takt eine unendlich viel größere Lustwirkung als einer bloßen Addition der Lust beider für sich genommen entspricht. Dasselbe ließe sich von dem Zusammenwirken anderer ästhetischer Eindrücke zeigen.

Das dritte, qualitative, Prinzip ist das der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen, es ist das uralte Prinzip der Einheit der Mannigfaltigkeit nur in eigenartiger psychologischer Wendung. „Nach angeborener Einrichtung bedarf der Mensch" um sich in der vorwiegend aufnehmenden Tätigkeit des ästhetischen Gefallens wohlzufühlen eines gewissen Wechsels der Eindrücke, sonst entsteht der mißfällige Eindruck Einförmigkeit, Leere, Kahlheit, Armut". „Nach ebenso angeborener Einrichtung aber verlangt der Mensch", daß Eindrücke, die ihm gefallen sollen, nicht in planlos bunter Weise wechseln, sondern durch gemeinsame, einheitlich durchgeführte Prinzipien zusammenhängen, sonst entsteht der Eindruck der Zerstreuung, Zusammenhangslosigkeit oder gar des Widerspruchs. Ein Gebäude, das immer wechselnde Formen zeigt, wird uns mißfallen. Sehen wir aber bei aller Mannigfaltigkeit der Formen ein Stilgesetz konsequent durchgeführt, so gefällt uns diese Einheit in der Mannigfaltigkeit. Wichtig ist hierbei Fechners Ansicht, daß Einheitlichkeit gefällt, Einförmigkeit mißfällt, Mannigfaltigkeit gefällt, zusammenhangloser Wechsel mißfällt. Mit diesem Prinzip hängt das vierte (ebenfalls qualitative) wieder eng zusammen, das der Widerspruchslosigkeit oder Wahrheit. Es sagt: Wenn wir dasselbe Ding bei zwei oder mehreren verschiedenen Anlässen wahrnehmen und wenn es dabei verschiedene Vorstellungskreise in uns erweckt, so entsteht Lust, wenn wir uns der Widerspruchslosigkeit derselben bewußt werden; wenn uns der Widerspruch zum Bewußtsein kommt, Unlust. Es muß hierbei aber die Möglichkeit eines Widerspruches der Vorstellung ausdrücklich zum Bewußtsein kommen. Ein Beispiel: Engel mit Flügeln dürfen nicht so dargestellt sein, daß die Flügel nicht zum fliegen tauglich erscheinen, sonst erwecken sie widersprechende Vorstellungen und mißfallen. Das fünfte Prinzip ist zugleich „das oberste formale Prinzip", es heißt, das Prinzip der Klarheit. Es sagt eigentlich nur, daß es bei allen bisher genannten Prinzipien darauf ankommt, daß jedes von ihnen, wenn es wirksam wird, mit

voller Klarheit zum Bewußtsein kommen muß. Mit dem sechsten Prinzip kommt Fechner auf sein originellstes und wichtigstes: das Assoziationsprinzip, (zugleich das einzige materiale Prinzip, d. h. es gibt allein Bestimmungen über den Inhalt ästhetischen Gefallens.) Fechner betont selbst die Bedeutung des Prinzips, in dem er behauptet, daß „sozusagen die halbe Ästhetik daran hängt." Zugleich mit diesem Prinzip führt Fechner eine äußerst wichtige Unterscheidung ein. Wenn uns irgend ein Ding ästhetisches Gefallen erregt, so wirken dabei zwei verschiedene Arten von Elementen zusammen, äußere und innere oder einerseits alles was an dem Ding äußerlich gegeben ist, seine Farbe, Form u. dergl. mehr als solche, diese machen zusammen den direkten oder objektiven Faktor des ästhetischen Eindrucks aus. Zu dem allen bringen wir eine Fülle von reproduzierten Vorstellungen auf Grund früherer Erfahrungen hinzu, welche unmittelbar mit den äußerlich gegebenen Eindrücken zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen, (sich assimilieren) sie machen den assoziativen Faktor des ästhetischen Gefallens aus. Sie geben zugleich dem Dinge „seine geistige Farbe", sie enthalten die Bedeutung, welche das Ding für uns hat. Ein Beispiel macht dieses Zusammenarbeiten des direkten und assoziativen Faktors klar. Eine Orange gefällt uns durch ihre goldgelbe Farbe und ihre Rundung (direkter Faktor), aber mit diesem Anblick verschmelzen zugleich unmittelbar alle unsere Vorstellungen von dem erquickenden Geschmack und dem Duft der Frucht, ferner auch die Erinnerung an das dunkelgrüne Laub, in dem sie heranreift, an den sonnigen Himmel Italiens unter dem sie wächst u. s. w. Diese Vorstellungen machen den assoziativen Faktor aus. Welche Bedeutung sie haben, erkennen wir z. B., wenn wir neben die Orange eine genau gleiche Holzkugel legen, wissen wir dann, daß sie eine Holzkugel ist, so ändern sich die Associationen, die wir mit dem gleich aussehenden Objekte verbinden; alle jenen angenehmen poetischen Erinnerungen fehlen, die geistige Farbe der Holzkugel ist eben eine völlig andere für uns als die der Orange und damit verändert sich auch sofort das ästhetische Gefallen. Da wir nun zu allen ästhetischen Objekten ohne Ausnahme eine Fülle solcher mit dem Objekt verschmelzenden reproduzierten Vorstellungen hinzubringen und da sie das ästhetische Gefallen zum guten Teil bestimmen, so sieht man, welche außerordentlich große Bedeutung dieser assoziative

Faktor und mit ihm das Assoziationsprinzip Fechners für die Zergliederung des ästhetischen Gefallens haben muß.

Leider hat nun Fechner trotz einer sehr ausführlichen Behandlung dieser Prinzipien doch die allerwichtigste Frage dabei offen gelassen. Wir wollen sie sogleich mit einer Kritik seiner Prinzipien verbinden. 1. Es ist zweifelhaft, ob der direkte Faktor als solcher überhaupt etwas für den ästhetischen Eindruck bedeuten kann — eine Frage, die insbesondere schon Lotze hervorgehoben und verneinend beantwortet hat. Man kann fragen, was ist denn überhaupt Farbe und Form eines Dinges als solche für uns, ohne die Vorstellungen, mittels deren sie in bestimmter Weise aufgefaßt wird? Man würde also besser tun, nicht die äußeren Eindrücke als solche in dem Sinn eines direkten Faktors in der völlig unmöglichen Trennung von den sich mit ihnen assimilierenden Vorstellungen in Betracht zu ziehen, sondern vielmehr von der relativen Bedeutung oder Valenz zu sprechen, welche im einheitlichen Eindruck das äußerlich gegebene gegenüber der Bedeutung und der Valenz der Vorstellung erlangen kann. 2. Fechner mußte ein Prinzip angeben, durch welches die *ästhetischen* Associationen, von den außerästhetischen oder nichtästhetischen scharf unterschieden werden können, denn in jeder beliebigen Wahrnehmung läßt sich im Sinne Fechners ein direkter und ein associativer Bestandteil unterscheiden, aber es haben doch nicht alle Associationen bei jeder Wahrnehmung, ja nicht einmal alle Associationen bei der ästhetischen Betrachtung eines Objektes auch Bedeutung für unsere Schönheitsurteile. 3. Das Assoziations-*Prinzip* Fechners hat einen andern Sinn als die Annahme eines associativen *Faktors* im ästhetischen Eindruck. Denn das Associationsprinzip ist nur ein Prinzip neben vielen anderen, das möglicherweise auch einmal in einem Eindruck nicht wirksam sein kann, ein assoziativer *Faktor* hingegen muß in *jedem* Eindruck als ein wesentlicher Bestandteil wirksam sein.

Hiermit sind wir schon zu einer kritischen Würdigung der Fechnerschen Ästhetik übergegangen. Zu dieser sei noch folgendes bemerkt. Die positive Bedeutung Fechners für die Ästhetik liegt hauptsächlich in den außerordentlich mannigfaltigen *Anregungen*, die er der späteren Forschung gegeben hat und in dem kühnen Wagnis, der Ästhetik den Charakter einer empirischen Wissenschaft zu geben, die alle Mittel und Methoden der exakten Erfahrungswissenschaft in einem äußerst komplizierten Gebiet

menschlicher Erfahrung anwendet. Von einer allseitigen Bearbeitung auch nur des Gebietes empirisch ästhetischer Tatsachen ist Fechner aber noch weit entfernt geblieben, es sind zahlreiche geistvolle Einzelausführungen zum Teil in ziemlich loser Aneinanderreihung, was den Inhalt der beiden Bände der Vorschule ausmacht.

Ein allgemeiner Mangel der Fechnerschen Ästhetik ist der, daß es in ihr an einer bestimmten Durchführung des ästhetischen *Gesichtspunktes* fehlt, wir konnten das schon bei dem Associationsprinzip nachweisen, bei welchem die ästhetischen Vorstellungen nicht klar von den außerästhetischen geschieden sind, aber derselbe Mangel zieht sich durch die ganze Ästhetik Fechners hin; auch seine sechs ästhetischen Gesetze tragen zum Teil den Charakter *allgemeiner* Gesetze des *Gefühlslebens*, so z. B. das Prinzip der ästhetischen Schwelle und das der Hülfe oder Steigerung. Diese geben allgemeine Bedingungen für die Reaktion unseres Gefühlslebens an, sie sind also allgemeine psychologische aber nicht spezielle ästhetische Gesetze. So liegen bei Fechner die Anfänge zur Ästhetik der Gegenwart in zahlreichen Keimen vor, erst spätere Ästhetiker haben seine Anregungen benutzt und seine Ideen und Entwürfe weitergeführt.

Zweiter Abschnitt.

Die unmittelbare Nachwirkung Fechners in der gegenwärtigen Ästhetik.

Fechners Gedanken konnten in mehrfacher Hinsicht eine Weiterbildung finden; 1. war es möglich, seinen Plan zu einer *experimentellen* Ästhetik wieder aufzunehmen und die experimentelle Methode auf neue ästhetische Probleme anzuwenden; 2. konnte seine Unterscheidung des direkten und des assoziativen Faktors und die genauere Trennung der ästhetischen und außerästhetischen Vorstellungen innerhalb des assoziativen Faktors weitergeführt und schärfer begründet werden; 3. lag in diesem letzteren Problem ein anderes, allgemeineres angedeutet, das bei Fechner noch nicht klar herausgearbeitet ist: Eine *allseitige psychologische Analyse des ästhetischen Verhaltens* als einer *auffassenden* und genießenden und einer *künstlerisch schaffenden* Tätigkeit und die Unterscheidung des ästhetischen Verhaltens von dem theoretischen und praktischen Verhalten des Menschen zur Welt.

In allen diesen Richtungen sehen wir mit mehr oder weniger direkter Anknüpfung an Fechner die modernen Ästhetiker sich weiter entwickeln und bis auf den heutigen Tag werden diese Probleme als Grundfragen der Ästhetik verhandelt. Wir verfolgen zunächst in Kürze die Nachwirkung Fechners in den drei angedeuteten Richtungen.

Die *experimentelle Ästhetik* schien nach Fechners ersten Versuchen zunächst eingeschlafen zu sein. Erst auf Anregung von Wundt wurden in dessen psychologischem Laboratorium in Leipzig von seinen Schülern neue Versuche ausgeführt. Lightner Witmer unternahm zuerst eine Nachprüfung der Fechnerschen Versuche und ging zugleich auf einige noch nicht veröffentlichte Experimente Fechners zurück. W. verbesserte Fechners Methode

indem er Linienteilungen und Rechtecke mit sehr zahlreichen Abstufungen ihrer Seitenverhältnisse reihenweise anordnete, so daß die einzelnen Figuren in fast stetigem Übergang aufeinander folgten. Er ließ zugleich die Figuren entweder paarweise vergleichen oder indem er die ganze Reihe überblicken ließ, wobei die Teilnehmer die wohlgefälligsten und mißfälligsten zu bezeichnen hatten. (Bei Fechner lagen die Figuren ohne bestimmte Ordnung durcheinander.) Zugleich berücksichtigte er dabei die erwähnten optischen Täuschungen. Witmer fand ein etwas von Fechners Beobachtungen abweichendes Resultat: Bei Linienteilungen gefällt sowohl die Symmetrie wie der goldene Schnitt und die ihm naheliegenden Verhältnisse, während die der Symmetrie naheliegenden Verhältnisse besonders mißfällig sind, indem sie als eine verfehlte Symmetrie aufgefaßt werden. Bei Rechtecken gefällt das scheinbare Quadrat und Rechtecke mit den Seitenverhältnissen des goldenen Schnitts und der ihm naheliegenden Verhältnisse, während das wirkliche Quadrat mißfällig ist. Jacob Segal führte Witmers Versuche weiter, indem er die Fragestellung änderte. Segal stellt sich von vornherein ein psychologisch-ästhetisches Ziel, er wollte nicht nur ein schönes Normalverhältnis finden, wie Fechner und Witmer, sondern er will untersuchen, was überhaupt während der ästhetischen Betrachtung im Bewußtsein des genießenden Menschen vor sich geht und an welche Anhaltspunkte überhaupt das ästhetische Gefallen anknüpfen kann. Das Ziel Fechners und Witmers ist also ein objektives, das Ziel Segals ein subjektives: Die Analyse des ästhetischen Gefallens. Während Fechner und Witmer gefragt hatten, welches Seitenverhältnis oder Teilungsverhältnis bei Linien ist das wohlgefälligste, fordert Segal ganz allgemein von seinen Teilnehmern, daß sie diejenigen Figuren auszuwählen hatten, welche am meisten gefielen, welche weniger gefielen, welche mißfällig oder gleichgültig sind. Hierdurch wurde eine viel größere Mannigfaltigkeit von ästhetischen Urteilen geprüft. Die Aufmerksamkeit der Versuchspersonen wurde nicht künstlich auf ein bestimmtes Merkmal der Linien und Figuren hingelenkt und so konnten ästhetische Urteile hervortreten, die an sehr verschiedenen Kriterien ihren Anhaltspunkt suchten, daher traten bei Segals Teilnehmern auch ganz andere Urteile auf als in den Versuchen von Fechner und Witmer. Während bei jenen die Urteile sich an den direkten Faktor anknüpfen, bevorzugen sie

bei Segal den assoziativen Faktor, indem es hauptsächlich der „Ausdruck" der Figur ist, auf welchen sich die ästhetischen Urteile der Beobachter stützen. Der Ausdruck der Figuren entspricht aber wieder den „Einfühlungen" der Beobachter, indem wir dasjenige als Ausdruck der Figur betrachten, was wir — uns in sie einfühlend — in sie hineingelegt haben. Segal dehnte seine Versuche auch auf Farbenkombinationen aus und suchte insbesondere die eigentümliche Art der Einfühlung bei Farben im Unterschiede von der, die bei Betrachtung von geometrischen Figuren entsteht, zu bestimmen, zugleich zeigte er, daß die Bedeutung der Figuren in hohem Maße abhängt von einer ästhetischen „Einstellung", durch diese werden nicht-ästhetische Assoziationen ausgeschaltet. Ich selbst habe wiederholt den Versuch gemacht, das Prinzip, das in der Fragestellung Fechners liegt, zu verallgemeinern, indem ich die Aufmerksamkeit der Versuchspersonen auf bestimmte Merkmale der Figur hinlenkte, doch denke ich, darüber an einem anderen Orte zu berichten.

In den Versuchen von Segal liegt noch eine weitere Neuerung, indem er, nach meinem Vorschlag, noch unter die einfachen Figuren Fechners zurückging und nur gerade Linien, die in verschiedener Stellung gezeichnet sind (senkrecht, horizontal und in verschiedener Neigung), ästhetisch beurteilen läßt. Es ist nun überraschend, zu sehen, daß auch in diesem denkbar einfachsten Falle sehr bestimmte ästhetische Urteile gefällt werden, und da bei einfachen Linien keine geometrischen Verhältnisse mehr zu beurteilen sind, so stützt sich das ästhetische Urteil ausschließlich auf Einfühlungen, die hier als die einzigen Träger des Urteils erscheinen. So werden z. B. die senkrechten Linien als fest und standhaft, die schräg liegenden als gleitend oder fallend und der Unterstützung bedürftig aufgefaßt usf. und darnach als gefallend oder mißfallend beurteilt.

J. Cohn dehnte Fechners Methode der paarweisen Vergleichung auf kleine Felder gesättigter Farben aus und untersuchte, welche Farbenkombination (von je zwei Farben) uns am wohlgefälligsten erscheint. Er fand, daß im allgemeinen die Kombination von Kontrastfarben vorgezogen wird, während die Zusammenstellung ähnlicher Farben mißfällig ist, ferner daß bei Farben von verschiedener Helligkeit der Helligkeitskontrast und bei Helligkeitskombinationen ebenfalls starker Kontrast bevorzugt wird. Diese Resultate wurden etwas modifiziert durch

die Versuche von Emma Baker und A. Kirschmann, welche zeigten, daß wir Farbenkombinationen, die dem Kontrastverhältnis naheliegen, oft dem vollen Kontrast vorziehen, ein Resultat, das freilich im ganzen die gleiche Bedeutung hat, denn es beweist, daß wir bei der Kombination von zwei Farben große Gegensätze lieben, wenn auch nicht gerade die Kombination der Kontrastfarben. (Ähnliches hatte früher schon von Bezold behauptet.) Major und Titchener fanden, daß wir weniger gesättigte Farben der Kombination der ganz gesättigten vorziehen, eine Behauptung, die vorher schon Alfred Lehmann vertreten hatte.

Chown und Barber prüften die Kombination von gesättigten und weniger gesättigten Farben mit schwarz und weiß und fanden z. B., daß rot und blau (in verschiedenen Sättigungsgraden) die wohlgefälligsten Kombinationen mit den Grau-Stufen bilden, während Farben von schwächerer Gefühlswirkung (gelb, gelbgrau, grün) mit Grau-Stufen mißfällige Kombinationen bilden.

Ich selbst habe versucht, durch welche Regel die Kombination *mehrerer* Farben beherrscht wird. Dabei fand ich unter anderem, daß jede mißfällige Kombination von zwei Farben wieder wohlgefällig werden kann, wenn man ein schmales Band entsprechend ausgewählter Farben einlegt. Diese letzteren nenne ich die Vermittlungsfarben.

Ich versuchte endlich auch, wie Farbenkombinationen gefallen, wenn man die Felder der beiden Farben verschieden groß macht, dabei ergab sich unter anderem das wichtige Resultat, daß jede mißfällige Kombination wohlgefällig werden kann, wenn man durch Abdecken eine der beiden Komponenten schmaler macht als die andere.

Fechners Methode der Herstellung habe ich ferner auch ausgedehnt auf die Untersuchung einfacher Taktverhältnisse. Max Ettlinger führte mehr nach psychologisch-analytischer Methode diese Untersuchung weiter aus. Ich verfuhr in der Weise, daß ich einer Anzahl Personen die Aufgabe stellte, zu zwei gegebenen Taktschlägen einen dritten oder vierten mit Hilfe eines Kontaktapparates hinzuzufügen, so daß also das wohlgefälligste Zeitverhältnis für den $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt und die einfachsten Fälle der Auflösung dieser Takte in kompliziertere geprüft wurde. Es würde zu weit gehen, wenn ich alle die ästhetischen Verhältnisse

anführte, die sich dabei als die wohlgefälligsten ergaben, doch sei erwähnt, daß ich ein Gesetz ästhetischer Äquivalente fand, indem ein und derselbe Takteindruck durch den Tonwechsel, den Tempowechsel und die Betonung allein hervorgebracht werden kann und der Tempowechsel oder Tonwechsel zum Teil für den Betonungswechsel eintreten kann.

Die weiteren Versuche zur Ausdehnung der experimentellen Methode auf ästhetische Fragen in der Gegenwart mögen hier nur kurz erwähnt werden, soweit sie wirklich Neues enthalten. Münsterberg und Pierce warfen die Frage auf, wie räumliche Elemente, z. B. einfache Linien, die wir zu einer symmetrischen oder unsymmetrischen Figur anordnen, auf unser Gefallen wirken, durch die Art ihrer räumlichen Anordnung. Pierce untersuchte dabei insbesondere die Wirkung „ästhetischer Äquivalente", d. h. der Ersatzmittel für symmetrische Anordnung. Die Versuche von Pierce wurden viel genauer ausgeführt von Fräulein E. D. Puffer, die namentlich unser Bedürfnis nach Ausfüllung des Raumes bei Anordnung räumlicher Elemente hervorhob, und durch Professor Stratton, welcher den Einfluß der Augenbewegungen dabei prüfte.

Einen entscheidenden Schritt zur Analyse des ästhetischen Eindrucks auf experimentellem Wege machten Külpe und Gordon, indem sie ästhetische Eindrücke bei ganz kurz dauernden Einwirkungen auf das Auge beurteilen ließen. Hierbei fand sich, daß bei kürzester Wahrnehmung der Eindrücke die „Einfühlungen" sich noch nicht geltend machen, woraus K. folgerte, daß sie nicht unerläßlich zu ästhetischen Urteilen sind (vgl. Näheres über die „Einfühlung" im nächsten Abschnitt). Max Mayer untersuchte die Wirkung der Schlußtöne auf das Gefallen an einem musikalischen Motiv, er findet, daß sinkende Tonfolgen in hohem Maße bevorzugt werden.

Die sämtlichen bisher erwähnten Experimente folgen der sogenannten Eindrucksmethode (Wundt), indem sie von bestimmt ausgewählten ästhetischen Eindrücken ausgehen und deren Zergliederung erstreben. Ihnen gegenüber ist noch eine zweite Methode möglich, die aber bisher wenig Anwendung fand: die Ausdrucksmethode. Alfred Lehmann hat schon bei allgemeinen Gefühlsversuchen gezeigt, daß auch durch ästhetische Reize ein bestimmter Ausdruck des Gefühls in der Atmung und der Veränderung des Pulsschlages nachgewiesen werden kann. Diese

Art der Untersuchung des Gefühlsausdruckes hat Fräulein Martin auf die Untersuchung komischer Eindrücke angewendet, indem sie die Atmung einer Versuchsperson aufzeichnen ließ, während diese komische Bilder betrachtete. Rudolf Schulze photographierte eine Anzahl Schulkinder, um ihren Gesichtsausdruck und ihre Körperhaltung bei der Betrachtung von zwölf verschiedenen Bildern festzustellen. Die Verschiedenheit des Ausdrucks war dabei eine so bestimmte, daß eine andere Person nachher angeben konnte, bei welchen Bildern die einzelnen Photographien aufgenommen worden waren.

Überblicken wir diese zahlreichen Einzelversuche, so läßt sich sagen, daß die gegenwärtige experimentelle Ästhetik sich noch mehr im Stadium des Tastens und des Suchens nach neuen Bahnen befindet, als daß sie sich ein klares systematisches Ziel gestellt hätte und doch ist es außer Frage, daß wir erst dann von einer experimentellen Ästhetik reden können, wenn diese zunächst einmal das ganze Gebiet einer *elementaren Ästhetik* in Angriff nimmt. Allen höheren ästhetischen Eindrücken liegen gewiß ästhetische Elementareindrücke zugrunde. Das Verhalten des Menschen zu diesen Elementareindrücken muß mit allgemeingültiger Genauigkeit wissenschaftlich erforscht werden können, weil sich dabei aller Wahrscheinlichkeit nach noch keine rein individuellen Momente in das ästhetische Gefallen einmischen, während das Gefallen an Kunstwerken ebenso wie das künstlerische Schaffen notwendig ein rein individuelles Moment in sich schließt. Zugleich müssen sich diese ästhetischen Elementarverhältnisse vollständig überblicken lassen. Ihre Untersuchung hat sich zu erstrecken auf sämtliche ästhetische Elementareindrücke der höheren Sinne (Auge und Ohr) und auf die *Mitwirkung* des Tastsinnes und der Bewegungsempfindungen bei manchen ästhetischen Eindrücken, z. B. den rhythmischen und in der Plastik. Sie umfassen die Farben und die verschiedenen Möglichkeiten der Kombination von Farben und farblosen Eindrücken, ferner die einfacher Elemente räumlicher Formen und ihre Kombination, endlich die Kombination räumlicher und farbiger Elemente. Für das Gebiet des Gehörsinns kommen hinzu die Tonfolgen (Melodien oder musikalische Motive) und die Tonkombination, ferner die Takte und ihr Zusammenwirken mit bestimmten Tonfolgen. In allen diesen Punkten ließe sich eine elementare Ästhetik auf experimenteller Grundlage ausführen. Hierauf braucht sich aber

das experimentelle Verfahren in der Ästhetik nicht zu beschränken, sondern ebenso, wie es uns in der Psychologie gelungen ist, auch komplizierte psychologische Akte durch das Experiment zu analysieren, so können auch insbesondere die Akte des ästhetischen Genießens und Gefallens, auch dann, wenn sie sich nicht an Elementareindrücke, sondern an komplizierte Kunstwerke anschließen, der systematischen Zergliederung unterzogen werden. Dabei wird namentlich ein vergleichendes Verfahren große Dienste leisten können, weil wir durch die vergleichende Feststellung der Kennzeichen, auf welche sich die Urteile zahlreicher Menschen über ein und dasselbe Kunstwerk stützen, allgemeine, bei allen Menschen wiederkehrende und die rein individuellen Bevorzugungen und Bewertungen voneinander scheiden können. Es ist endlich durchaus nicht einzusehen, warum nicht auch das künstlerische Schaffen zum Teil einer experimentellen Analyse unterworfen werden könnte; namentlich die Tätigkeit der Phantasie und die äußere Tätigkeit der Hände und des Willens bei dem Bilden und Darstellen kann analysiert werden, wie das z. B. für das Zeichnen von Herrn Dr. Albin und mir selbst mit Erfolg ausgeführt worden ist.

Die zweite wichtige Anregung Fechners, seine Unterscheidung eines direkten und assoziativen Faktors im ästhetischen Eindruck, hat große Meinungsverschiedenheiten darüber hervorgerufen, ob und in welchem Sinn wir überhaupt einen direkten Faktor des Gefallens annehmen dürfen und ferner darüber, wie wir unter den Vorstellungen, die durch den Anblick eines Kunstwerkes in uns angeregt werden und die mit seinem Anblick verschmelzen, die ästhetischen von den nicht-ästhetischen unterscheiden können. Die erstgenannte Frage können wir hier nicht lösen, da sie mit schwierigen psychologischen Problemen der Sinneswahrnehmung überhaupt zusammenhängt. Die zweite Frage ist für die Auffassung des ästhetischen Gefallens die wichtigere. Wir sahen schon, daß sich an ein Kunstwerk Vorstellungen von sehr verschiedener Art anschließen können und der Vergleich des Gefallens an der Orange und an der Holzkugel zeigte uns, daß das ästhetische Wohlgefallen weit mehr durch diesen assoziativen Faktor bestimmt werden kann als durch das, was äußerlich gegeben ist. Es ist daher von der allergrößten Bedeutung für das Verständnis des ästhetischen Gefallens, daß wir diesen assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks genauer bestimmen,

als es Fechner selbst gelungen war. Manche „Assoziationen" sind allerdings ohne weiteres als nicht-ästhetische zu erkennen, wenn sie auch noch so unmittelbar mit dem Anblick eines Kunstwerkes verbunden sein können. Wer ein Gemälde kauft nur darum, weil es teuer ist, und weil der Künstler einen großen Namen hat, während er nichts von Kunst versteht, der wird beim Anblick des Gemäldes dauernd die „Assoziation" haben, daß er ein kostbares Bild eines berühmten Malers besitzt. Diese Assoziation wird sicherlich sein Wohlgefallen erregen, aber wir tragen zugleich kein Bedenken, sie als *nicht-ästhetische* zu bezeichnen. Aber ist z. B. die Erinnerung an den Zweck eines Kunstwerkes, wenn es diesen in in ausgeprägter Weise durch seine Form zum Ausdruck bringt, also z. B. die Erinnerung an den Zweck des Trinkens, die uns ein schöngeformter Becher durch seine steile Form im Gegensatz zu der weiten Ausbauchung einer Vase in Erinnerung ruft, eine ästhetische oder außerästhetische? Ein so großer Kunstkenner wie Gottfried Semper hat das bejaht, die meisten psychologischen Ästhetiker bestreiten es. Wir müssen also zunächst die Frage beantworten, durch welche *Merkmale* die *ästhetischen* Vorstellungsassoziationen sich von den nicht-ästhetischen oder außerästhetischen unterscheiden. Hierbei sind im allgemeinen zwei Wege möglich: Entweder unterscheidet man beide Arten von Vorstellungen durch die Art der *Vorgänge* (der Reproduktionsprozesse), auf Grund deren die Vorstellungen zum Eindruck hinzutreten, und durch ihr eigentümliches *Verhältnis* zu den Eindrücken (formale Bestimmung des assoziativen Faktors) oder man kennzeichnet sie nach ihrem eigentümlichen *Inhalt* (materiale Bestimmung), endlich ist natürlich auch eine Kombination beider Wege möglich. Wir führen hier nur die wichtigsten Versuche zur Lösung dieser Frage an. Oswald Külpe kennzeichnet die ästhetischen Assoziationen durch drei Hauptmerkmale: 1. Sie müssen mit dem zugehörigen Eindruck (dem direkten Faktor) eine einheitliche Gesamtvorstellung bilden und sich einem einzigen Hauptinteresse, mit dem wir das Kunstwerk betrachten, vollkommen unterordnen. 2. Sie müssen selbst einen „Kontemplationswert" darstellen. 3. Sie müssen in einem eindeutigen und notwendigen Zusammenhang mit dem gegebenen Eindruck stehen. Damit macht Külpe einen Fortschritt über Fechner hinaus, aber seine Angaben leiden noch an einer gewissen Unbestimmtheit, denn die Vorstellungen, die wir zu *jeder*

planmäßigen Wahrnehmung, wie z. B. auch bei rein wissenschaftlicher Beobachtung, bei der uns eine bestimmte Absicht der Beobachtung vorschwebt, zum Eindruck hinzubringen; können mit diesem eine einheitliche Gesamtvorstellung bilden und sich dem wissenschaftlichen Hauptinteresse unterordnen — auch dann, wenn uns gar keine ästhetische Betrachtung des Objektes vorschwebt. Außerdem ist es eben eine Frage, welche Vorstellungen sich den ästhetischen Hauptinteressen unterordnen können, so ist es z. B., wie Karl Groos mit Recht betont hat, möglich, daß auch ziemlich weit von dem Kunstwerk abliegende Erinnerungen und wie ich hinzufüge, ganz spezielle technische wie künstlerische Kenntnisse sich dem Hauptinteresse vollständig unterordnen und mit dem Anblick des Kunstwerkes zu einer vollkommen einheitlichen Gesamtvorstellung „verwachsen" können. Mit dem zweiten Merkmale nimmt Külpe den Kontemplationsbegriff von Kant und Schopenhauer wieder auf. Kant hatte diesen Begriff mehr negativ bestimmt, Schopenhauer erläuterte ihn durch das völlige Sichversenken in das Objekt der Kunst, Külpe bestimmt ihn dadurch, daß wir uns mit dem Vorstellungsinhalt, der im Kunstwerk gegeben ist, als solchen beschäftigen. Allein es wird nicht klar, warum die Vorstellungen, die wir zum Kunstwerk hinzubringen, Kontemplationswert haben müssen, denn wir versenken uns beim ästhetischen Genießen in das Objekt, in das Kunstwerk oder in die Natur, nicht in die hinzugebrachten Vorstellungen. Auch das dritte Merkmal reicht nicht aus, denn es gibt auch zahlreiche außerästhetische Vorstellungen, wie sie z. B. bei jeder beliebigen Wahrnehmung mitwirken, die mit dem Eindruck einen notwendigen und eindeutigen Zusammenhang haben. Im Anschluß an Külpe haben zahlreiche neuere Ästhetiker eine genauere Abgrenzung der ästhetischen Assoziationen versucht, unter anderen Frau Dr. Landmann, die den Hauptnachdruck auf die formale Seite des ästhetischen Reproduktionsprozesses legt, und Dr. Käser, der ebensowohl die formalen Prozesse, wie den Inhalt der ästhetischen Assoziationen zu bestimmen sucht. Im allgemeinen neigt gegenwärtig die Entscheidung dahin, daß als nicht-ästhetische Vorstellungen alle die anzusehen sind, die rein an den Inhalt des Kunstwerks als solchen anknüpfen, ohne auf die künstlerische Darstellung dieses Inhalts zu achten, ferner alle rein praktischen Vorstellungen und alle, die von dem Kunstwerk als solchen so völlig abirren,

daß sie nicht mehr die Auffassung dessen, was im Kunstwerk gegeben ist, unterstützen können, endlich die, welche rein individuelle Erinnerungen des Betrachters enthalten. Alle diese Merkmale tragen aber nur negativen Charakter, sie zeigen uns, welche Vorstellungen keine ästhetische Bedeutung haben.

Die Unsicherheit in der positiven Bestimmung der ästhetischen Vorstellungsassoziationen rührt offenbar daher, daß man die Frage: welche Vorstellungen haben in dem ästhetischen Gefallen eine ästhetische Bedeutung in unzulässiger Weise abtrennt von der gesamten Zergliederung des ästhetischen Gefallens. Nur wenn man alle Seiten dieses komplizierten Zustandes ins Auge faßt, läßt sich auch den Vorstellungen ihre rechte Stelle anweisen. Diese umfassendere Behandlung unseres Problems werden wir im nächsten Abschnitt bei der Besprechung der psychologischen Ästhetik kennen lernen.

Dritter Abschnitt.

Die Hauptrichtungen und die Grundprobleme der gegenwärtigen Ästhetik.

Es sind hauptsächlich zwei Gegensätze, die in der Gegenwart die Auffassung der Aufgabe einer wissenschaftlichen Ästhetik beherrschen. Mit ihnen verbinden sich dann freilich noch manche weiteren Gegensätze in der weiteren Durchführung der ästhetischen Forschung.

Die Ästhetik kann entweder als normative (Vorschriften gebende) oder als deskriptive (beschreibende und erklärende) Wissenschaft aufgefaßt werden. Dazu kommt der Gegensatz der subjektiven psychologischen und der objektiven nicht psychologischen Ästhetik. Unter diesen beiden Gegensätzen hat der erste in der Gegenwart am wenigsten zu bedeuten; es handelt sich bei diesem um die Frage: Ist die Aufgabe der wissenschaftlichen Ästhetik die, solche Gesetze aufzustellen, welche den Charakter von Normen, d. h. von unbedingt gültigen Vorschriften haben und sind die ästhetischen Urteile selbst von einem normativen, d. h. vorschreibenden, befehlenden oder fordernden Charakter, oder muß die Ästhetik auf die Aufstellung solcher vorschreibenden Gesetze verzichten (oder sie wenigstens nur als eine Nebenaufgabe betrachten) und hat sie ihre eigentliche Aufgabe in der Beschreibung und Erklärung ästhetischer Tatsachen?

Stimmt man der ersten Auffassung zu, so ist die Hauptaufgabe der Ästhetik, Regeln und Gesetze zu entwickeln, die den Charakter von Vorschriften oder Normen haben, während nach der zweiten Auffassung zwar auch Gesetze des ästhetischen Gefallens und Urteilens, des künstlerischen Schaffens und der ästhetischen Kultur aufgestellt werden können, aber diese haben den Charakter von Kausalgesetzen, sie geben Ur-

sachen und Bedingungen des Gefallens, des Urteilens oder Schaffens im ästhetischen Gebiete an, und man kann höchstens im Anschluß an den Nachweis dieser Bedingungen normative Regeln für das ästhetische Verhalten entwickeln unter dem Gesichtspunkt, daß irgendwelche ästhetischen Zwecke erreicht werden sollen. Die Vertreter der beschreibenden und erklärenden Ästhetik behaupten nun, wenn wir die Bedingungen kennen, denen faktisch das künstlerische Schaffen oder das ästhetische Urteil folgt, so ergibt sich die Aufstellung der Vorschriften, welche zur Erreichung bestimmter ästhetischer Zwecke befolgt werden müssen, ganz von selbst, während die Normen einen völlig willkürlichen Charakter tragen, wenn sie nicht auf Grund der empirischen Tatsachenforschung entwickelt werden. Ich vertrete in den folgenden Ausführungen den Standpunkt der beschreibenden und erklärenden Ästhetik. Das richtige Verhältnis der beiden Arten von ästhetischen Regeln — derjenigen, welche die Bedingungen des ästhetischen Verhaltens angeben und der Vorschriften und Normen für dasselbe — hat Lipps in folgender Weise bezeichnet: Zwischen der Ästhetik als Forschung der Tatsachen des Schönen und der Kunst und der Ästhetik als Aufstellung von Forderungen oder Normen besteht gar kein eigentlicher Gegensatz, „gesetzt, ich kenne die Bedingungen zur Erzeugung eines Schönheitsgefühls" — — — „dann kann ich auch ohne weiteres sagen, welche Bedingungen erfüllt werden müssen und was zu vermeiden ist, wenn das fragliche Schönheitsgefühl ins Dasein gerufen werden soll, d. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt ist auch zugleich eine Vorschrift." Ein Gegensatz zwischen diesen beiden Aufgaben der Ästhetik, das Schöne und die Kunst zu erforschen und Normen oder Vorschriften für sie aufzustellen, wird von den Vertretern der normativen Ästhetik dadurch künstlich konstruiert, daß sie sich zur Tatsachenforschung ablehnend verhalten und sie mit Unrecht als überflüssig für die Aufstellung ästhetischer Normen ansehen.

In der Gegenwart hat die rein normative Ästhetik nur wenige Vertreter. Diese stehen zum Teil auf dem Boden der Kantischen Lehre vom ästhetischen Urteil als einem besonderen, nicht weiter zu erklärenden Geschmacksurteil, das zu den ursprünglichen Einrichtungen unsres Geistes gehört. Zu ihnen gehört Kurt Laßwitz; sodann ist unter dem Einfluß der philosophischen Anschauungen von Wilhelm Windelband in Heidelberg unter Ver-

quickung seines Standpunktes mit Kantischen Anschauungen eine Ästhetik als „kritische Normwissenschaft" entstanden, als deren entschiedenster Vertreter Jonas Cohn in Freiburg gelten kann. Im allgemeinen bewegt sich diese Art, Ästhetik zu betreiben in viel abstrakteren Bestimmungen als die deskriptive Ästhetik, und steht dadurch der alten Methode nahe, die Fechner als „Ästhetik von oben" bezeichnete. Mit dieser hat sie auch das gemein, daß sie den Weg von den Tatsachen aus verschmäht und statt dessen von dem *Begriff* des ästhetischen Urteils ausgeht.

Einige Hauptgedanken der „allgemeinen Ästhetik" Cohns mögen hier in Kürze entwickelt werden, um diesen Standpunkt zu kennzeichnen. Cohn betrachtet die Ästhetik als „kritische Wertwissenschaft", welche die besondere Art von Werten zu untersuchen hat, die im Schönen und in der Kunst herrschen." Eine Wertwissenschaft ist nach Cohn zugleich eine Normwissenschaft. Denn wenn wir etwas für wertvoll erklären, so *fordern* wir damit zugleich etwas von ihm oder „machen Anspruch" auf eine gewisse Beschaffenheit des Gewerteten. Weil die Ästhetik Wertwissenschaft ist, so lehnt C. die psychologische Ästhetik ab und wirft ihr vor, daß sie in den Fehler der „Prinziplosigkeit" verfalle, es fehle ihr der leitende Gesichtspunkt, nach welchem sie die ästhetischen Tatsachen von anderen unterscheiden könne. Ja selbst die Unterscheidung eines guten und schlechten Geschmackes fällt nach dieser Ansicht nicht in das Gebiet der psychologisch-ästhetischen Betrachtungsweise. Die Grundlage der ganzen Ästhetik liegt nun nach C. in einer kritischen Lehre vom ästhetischen *Urteil*, das als eine besondere Art von *Wertbeurteilung* aufgefaßt werden muß. Mit der Angabe der Merkmale des ästhetischen Urteils glaubt Cohn das eigentlich *ästhetische* Wertgebiet bestimmt abgrenzen zu können. Nun enthält jedes Werturteil drei notwendige Bestimmungen: 1. es muß ein Bewertetes da sein, über welches geurteilt wird; 2. das Urteil sagt eine bestimmte Art von Werten aus. Der ästhetische Wert muß also von anderen Werten durch besondere Merkmale unterschieden werden; endlich 3. hat jedes Urteil eine bestimmte Art der *Geltung*. Auch für das ästhetische Urteil muß daher die Art seiner Geltung bestimmt werden. Das ästhetisch *Bewertete* bezeichnet C. als „Anschauung", womit er insbesondere der *Unmittelbarkeit* des ästhetischen Urteils gerecht sein will. Alles, was wir überhaupt ästhetisch beurteilen

(Kunstwerke und Naturobjekte), hat den Charakter des Anschaulichen, also nicht den des abstrakt Begrifflichen. Der ästhetische Wert ist „rein intensiv, nicht konsekutiv". Mit dieser Bestimmung erneuert C. eine Unterscheidung Fechners, der schon darauf aufmerksam machte, daß wir das praktisch Brauchbare, das Nützliche und das sittlich Gute darum für wertvoll halten, weil es uns dazu verhilft, irgend etwas anderes zu erreichen, Das Schöne hingegen ist nur an sich und als solches wertvoll, wir schreiben ihm nur um seiner selbst willen Wert zu, nicht weil es irgend einem außer ihm liegenden Zweck dient. Was endlich die Geltung des ästhetischen Urteils betrifft, so besteht diese nach C. darin, daß es „Forderungscharakter" hat. Damit soll gesagt sein, daß die Gültigkeit eines ästhetischen Urteils, wie: dies ist schön, ist erhaben, ist komisch, einen anderen Sinn hat als die Behauptung: dies ist wahr. Die Wahrheit muß jeder denkende Mensch anerkennen, die Behauptung: dies ist schön oder komisch, tritt dagegen den anderen Beurteilern eines ästhetischen Eindruckes nur mit dem Anspruch entgegen, Geltung zu haben, ob der andere es auch wirklich anerkennt, ist damit noch nicht gesagt. Aber zugleich unterscheidet sich damit das Urteil: dies ist schön, von dem Urteil: dies ist angenehm, auch das Angenehme ist nach C. ein Wert, so ist mir z. B. eine angenehme Speise wertvoll. Aber das Urteil: dies ist angenehm, sagt nur, daß mir die Speise tatsächlich wertvoll ist. Ich erhebe damit keinerlei Anspruch darauf, daß das auch für andere so sein soll.

Es ist nun interessant zu sehen, daß C. nur so lange bei seiner Ablehnung der Psychologie in der Ästhetik stehen bleibt, wie er sich mit diesen abstrakten Ableitungen aus seinen allgemeinen Begriffen des ästhetischen Werturteils beschäftigt. Sobald er aber auf das ästhetische „Wertgebiet" eingeht und das Schöne als Ausdruck, als Gestaltung und als Einheit von Ausdruck und Gestaltung zu erweisen sucht, bewegt er sich völlig in dem Gebiete der psychologischen Zergliederung, und seine Ausführungen haben mit der Grundanschauung nur noch einen ganz lockeren und künstlichen Zusammenhang.

Hier zeigt sich dann, daß auch für den normativen Ästhetiker die psychologische Analyse ästhetischer Tatsachen absolut unentbehrlich ist, es ist undenkbar, daß wir jemals bei der Zergliederung des Schönen die subjektive Seite desselben und seinen

Charakter als eine Summe geistiger Erlebnisse abstreifen können; und gerade solche Bestimmungen des Schönen, wie die, daß es Ausdruck eines inneren Lebens und Gestaltung desselben ist, können *nur* psychologisch verständlich gemacht werden.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, den weiteren Versuchen dieser normativen Ästhetik nachzugehn. Sie sind ein verfehlter Versuch, den Kantischen Standpunkt, nach dem die ganze Ästhetik als eine Logik des Geschmacksurteils angesehn wurde, mit modernen Anschauungen von normativer Wertwissenschaft unter Ausscheidung aller psychologischen Bestimmungen zu vereinigen und von diesem Standpunkte aus Tatsachen wie das ästhetische Gefallen, das künstlerische Schaffen, das Schönheitsurteil und seine verschiedenen Arten, die nur psychologisch verstanden werden können, weil sie ihrem Kern und Wesen nach psychische Vorgänge sind, mit nicht-psychologischen Begriffen zu behandeln. Es ist unmöglich, aus allgemeinen Begriffen von Werten und Wertwissenschaft und Werturteil mehr herauszuschlagen als eben die Bestimmung dieser allgemeinen Begriffe selbst; da aber eine Ästhetik, die bei solchen allgemeinen Begriffsbestimmungen stehn bleiben wollte, den Anforderungen unseres psychologisch denkenden Zeitalters doch zu wenig zu bieten hätte, weil sie völlig von den ästhetischen Tatsachen fern bleiben müßte, so führt die normative Ästhetik durch eine Hintertür die psychologischen Untersuchungen wieder herein.

Die meisten gegenwärtigen Ästhetiker haben daher auch, selbst wenn sie auf die Gewinnung ästhetischer Normen großen Wert legen, doch die Tatsachenforschung auf ästhetischem Gebiet vorangestellt und ästhetische Normen oder Vorschriften nur im Anschluß an diese entwickelt. Das ist z. B. der Standpunkt von Johannes Volkelt, aber gerade bei Volkelt läßt sich deutlich sehen, daß die Aufstellung ästhetischer Normen in der Regel nur eine einfache Wiederholung dessen, was Volkelt durch die psychologische Erforschung der ästhetischen Tatsachen gewonnen hat, in der normativen Ausdrucksweise ist.

Wir können deshalb gleich zu der zweiten Art von Auffassung der wissenschaftlichen Ästhetik übergehn, die als Aufgabe der Ästhetik in erster Linie oder auch ausschließlich die Erforschung und Erklärung ästhetischer *Tatsachen* ansieht. Man nennt diese zweite Art Ästhetik zu treiben, auch wohl kurz die deskriptive, wobei aber zu beachten ist, daß es sich nicht bloß

um Beschreiben (Deskription), sondern vor allem um die Erklärung des ästhetischen Genießens und des künstlerischen Schaffens handelt.

Innerhalb der deskriptiven Ästhetik nun können wir jenen zweiten Gegensatz beobachten, der oben erwähnt wurde, den der psychologischen und den der objektiven Ästhetik. Die Vertreter der psychologischen Ästhetik betreiben in der Regel die Ästhetik als psychologische Forschung, und zwar entweder als angewandte Psychologie oder als eine Zweigwissenschaft der Psychologie (psychologische Betrachtung der ästhetischen oder ästhetische Betrachtung der psychologischen Erscheinungen). Mit dieser Auffassung von der ästhetischen Methode als einer wesentlich psychologischen, ist dann naturgemäß auch die Ansicht verbunden, daß das Stoffgebiet der Ästhetik die psychologisch-ästhetischen Vorgänge sind, und da diese unter die zwei Gruppen gebracht werden können: die Vorgänge des ästhetischen Genießens und Gefallens und des künstlerischen Schaffens, so behandeln die meisten psychologischen Ästhetiker auch in erster Linie diese beiden Probleme und reihen ihnen die Betrachtung der Kunst unter irgend einem oft recht gezwungenen Gesichtspunkte unter.

Die objektive Ästhetik würde im Gegensatz dazu das Hauptthema und den Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen in die objektiven ästhetischen Tatsachen verlegen, d. h. in die Analyse ästhetischer Formen oder die Betrachtung der Kunst, ihrer Arten und Werke und der Natur, soweit sie uns ästhetische Eindrücke vermittelt.

Innerhalb dieser beiden Standpunkte, der psychologischen und der objektiven Ästhetik sind wieder verschiedene Schattierungen in der Auffassung der Aufgabe der Ästhetik möglich. Die psychologische Ästhetik kann ihre Aufgaben entweder mehr in dem Sinne betreiben, daß sie sich wesentlich auf die innere Wahrnehmung der eigenen Erlebnisse des Ästhetikers verläßt und mit den Mitteln einer bloßen Psychologie der Selbstwahrnehmung, der Selbstbeobachtung — angewandt auf das ästhetische Erleben, Genießen, Gefallen, Urteil — arbeitet. Diese Richtung wird vertreten von den namhaftesten psychologischen Ästhetikern der Gegenwart, insbesondere von Lipps, Volkelt, Siebeck, R. Groos, Witasek u. a. Man kann aber auch versuchen, die psychologische Ästhetik mehr vom Standpunkte einer physiologischen Psychologie unter Berücksichtigung der

Methoden und Hilfsmittel der *experimentellen Psychologie* zu behandeln. In dieser Form ist die Ästhetik behandelt worden von Oswald Külpe und Alfred Lehmann und mir selbst; oder man hält endlich die Psychologie für ein bloßes Anhängsel der Physiologie und betreibt eine *physiologische Ästhetik*. Dabei können sich dann wieder die verschiedenen Auffassungen der wissenschaftlichen Physiologie geltend machen. Wer die Physiologie unter dem Gesichtspunkte der Entwickelungsgeschichte oder evolutionistischen Biologie behandelt, wird dann zu einer *biologischen* oder *Entwickelungsästhetik* gelangen, diese wird z. B. vertreten von dem Engländer Grant Allen. Wer dagegen mehr vom Standpunkte der nicht entwickelungs-geschichtlich betriebenen Physiologie des Menschen ausgeht, wird namentlich versuchen müssen, die Resultate der *Sinnesphysiologie* und der physiologischen Erforschung des *Zentralnervensystems* auf die Ästhetik anzuwenden. In diesem Sinne hat Georg Hirt eine Kunstphysiologie ausgebildet und A. Carstanjen eine Ableitung der ästhetischen Tatsachen aus der Gehirnphysiologie gefordert.

Auch die *objektive Ästhetik*, die heutzutage im wesentlichen vom Kunstwerk auszugehn pflegt, (während man in früheren Jahrhunderten mehr den ästhetischen Natureindruck betonte), kann wieder sehr verschiedene Wege einschlagen.

Schon an der Schwelle unseres Jahrhunderts finden wir eine Art, Ästhetik zu betreiben, die hierhin gehört, die *vergleichend-genetische* Methode von *Gottfried Semper*. Semper sucht die *Entstehungsursachen* der Kunstwerke durch vergleichende Betrachtung nachzuweisen und berücksichtigt dabei hauptsächlich die Entstehung der Formen aus ihrem Gebrauchszweck und irgendwelchen sekundären Zwecken, aus dem Material und den Gesetzen seiner Bearbeitung, zum Teil auch aus den Lebensbedingungen, den wirtschaftlichen, kulturellen und klimatischen Verhältnissen der Völker, bei denen sie entstanden, endlich auch aus dem Einfluß der Individualität des schaffenden Künstlers. Es lag nahe, diese genetische Betrachtungsweise Sempers etwas mehr einzuschränken auf unsere europäischen und neuzeitlichen Kunstformen, die von dem Zweck, dem Material und dem Prozeß seiner Bearbeitung besonders stark beeinflußt werden, das sind die des *Kunstgewerbes*. Diesen Weg finden wir eingeschlagen von einer Anzahl Ästhetikern der Gegenwart, die sich fast

ausschließlich mit der Ästhetik des Kunstgewerbes beschäftigen, ihnen ging voran in unmittelbarem Anschluß an Semper Jacob v. Falke mit seiner Ästhetik des Kunstgewerbes. Andere Ästhetiker, namentlich Vertreter dieser Wissenschaft an den technischen Hochschulen haben diese Aufgabe zum Teil mehr für die Architektur weitergeführt.

Dieser Art von Ästhetik steht wiederum nahe einerseits die vergleichende Untersuchung über die Entstehung der Kunstwerke unter der Einwirkung von Umgebungseinflüssen, wie denen des Klimas, der Sitte, der Rasse, der Kultur, der wirtschaftlichen Verhältnisse eines Volkes und dergl. mehr. Aus solchen Betrachtungen erwuchs z. B. der Versuch von Hippolyt Taine, der aus Rasse, Klima und Sitte (aus dem Milieu) das Kunstwerk zu erklären sucht.

In vertiefter und methodisch verbesserter Form tritt ihr heutzutage eine vergleichende-ethnologische (völkerwissenschaftliche) Ästhetik zur Seite, welche das Wesen der Kunst und die Grundgesetze alles künstlerischen Schaffens sowie die Kunstformen durch den Vergleich der Kunstwerke verschiedener Völker nachzuweisen sucht. Hierbei geht man insbesondere auf die Kunst der primitiven Völker zurück, d. h. solcher Völker, die auf der niedrigsten Kulturstufe stehen (der Jäger- und Fischer-Völker). Hierbei leitet die Ästhetiker die Überlegung, daß sich bei der primitiven Kunst zugleich der künstlerische Trieb in seiner elementarsten und ursprünglichsten Form zeigen müsse und daß die Kunstwerke der primitiven Völker sowohl die ursprünglichste Kunst, wie das einfachste Formensystem zeigen müssen. Der Hauptführer dieser ethnologischen Ästhetik ist Ernst Große in Freiburg, der in seinen „Anfängen der Kunst" den Weg der vergleichenden Ethnologie in der Ästhetik mit Erfolg betreten hat, an ihn haben sich andere angeschlossen, insbesondere der Schwede Yrjö Hirn. Man braucht aber nicht die vergleichende ethnologische Ästhetik auf die primitiven Völker zu beschränken; es läßt sich natürlich auch eine Kunstforschung bilden, welche die Kunst der Kulturvölker miteinander vergleicht, zum Teil die der Vergangenheit, zum Teil ausschließlich die der Gegenwart, um übereinstimmende oder abweichende Gesetze des Schaffens und des Aufbaus der Kunstformen in ihnen zu finden. Wenn diese Art, Ästhetik zu betreiben, von dem gegenwärtigen Entwicklungszustande der Völker ausgeht, so ist daneben eine Kunstforschung möglich, welche sich

schäftigt. Man muß beachten, daß der Ausdruck „Ursprung der Kunst" ein vieldeutiger ist, man kann darunter verstehen die Ableitung und Erklärung der künstlerischen Tätigkeit bei dem einzelnen Menschen oder aber auch die Frage nach der Entstehung der künstlerischen Tätigkeit in der menschlichen (und tierischen) Gattung. Auch wenn dieses letztere Problem gemeint ist, kann die Frage nach dem Ursprung der Kunst wieder einen etwas verschiedenen Sinn gewinnen, je nachdem ob man mehr die allmähliche Entwicklung der Kunsttriebe und der Kunstbetätigung im Auge hat oder ob man sich nur mit dem Nachweis der ursprünglichsten Kunst beschäftigt. In dem zuerst genannten Sinn des Problems sieht die schon erwähnte evolutionistische oder Entwicklungs-Ästhetik ihre Aufgabe, die letztere müßte sich wieder mit den Ergebnissen der Ethnologie und der Kunst der vorgeschichtlichen (prähistorischen) Völker bis herab zu den ersten künstlerischen Versuchen des Höhlenmenschen beschäftigen.

Alle diese verschiedenen möglichen Auffassungen und Verfahrungsweisen der objektiven Ästhetik sind in der Gegenwart versucht worden, und wir sehen so, wie sich die ästhetische Forschung unserer Zeit bemüht, ihre Probleme in der vielseitigsten Weise anzugreifen.

Vierter Abschnitt.

Die Einheit des ästhetischen Forschungsgebietes.

Überblicken wir diese große Mannigfaltigkeit ästhetischer Forschungsweisen und Auffassungen der Aufgabe der Ästhetik, die wir hier nur nach ihren Hauptgesichtspunkten entwickelt haben, so scheint auf den ersten Blick kaum noch eine innere Einheit darin zu stecken. Ja, dieser Mangel an Einheitlichkeit in dem Arbeitsgebiet der Ästhetik und seinen Methoden scheint sich noch zu vermehren, wenn wir zunächst einmal zusammenfassen, womit sich in materialer Hinsicht die Ästhetik beschäftigt und die Frage aufwerfen: ist die Ästhetik eine einheitliche Wissenschaft und scheint sie nicht vielmehr in einzelne verschiedenartige, ganz unzusammenhängende Untersuchungen zu zerfallen? Man kann sagen, daß die ästhetischen Untersuchungen sich auf vier verschiedene Stoffgebiete erstrecken müssen, wenn die Ästhetik ihrer Aufgabe gerecht werden will. 1. Sie hat die Aufgabe, das ästhetische Gefallen oder Genießen psychologisch zu zergliedern und zu erklären (aus seinen inneren und äußeren Bedingungen), dies ist die spezielle Aufgabe der psychologischen Ästhetik. 2. Die Ästhetik muß zugleich eine Theorie des künstlerischen Schaffens geben, teils indem sie dieses psychologisch analysiert, teils indem sie seinen individuellen und sozialen Bedingungen nachgeht, teils indem sie seinen Ursprung in der menschlichen Gattung oder in den frühesten Anfängen und in den primitiven Verhältnissen menschlicher Kunst und Kultur verfolgt. 3. Die Ästhetik behandelt als objektive Wissenschaft die Kunst und das System der einzelnen Künste, und die einzelnen Kunstwerke, ihre Eigenschaften, ihre spezifischen Kunstmittel, ihre Gesetze, ihre Technik, und innerhalb der einzelnen Künste wieder das System der Grundform[illegible] in weitestem Sinne

des Wortes). 4. Die ästhetische Forschung erstreckt sich auch auf das weite Gebiet der ästhetischen Kultur. Unser ästhetischer Trieb äußert sich keineswegs bloß darin, daß wir Kunstwerke schaffen, sondern viel mehr und viel unmittelbarer betätigt sich der künstlerische Sinn der Menschen, indem wir unser ganzes Dasein ästhetisch zu durchdringen und seine äußere Form künstlerisch zu gestalten suchen. Wir geben unserem Körper, unserer Kleidung, unseren Werkzeugen und Gebrauchsgegenständen, und den gesamten äußeren Lebensbedingungen ein ästhetisches Gewand oder eine schöne Form. Eine Ästhetik, die ihrer Aufgabe wirklich gerecht werden will, wird alle diese Gebiete bearbeiten müssen und wir sehen aus dem obigen Überblick über die ästhetischen Bestrebungen der Gegenwart, daß sie sich auf alle diese Fragen erstrecken. Sind nun nicht diese Arbeitsgebiete der Ästhetik ganz verschiedenartiger Natur? Was hat z. B. die Psychologie des ästhetischen Gefallens mit der Erforschung des Kunstwerks oder mit der ästhetischen Kultur zu tun? Wenn man sich diese Frage vorlegt, so sieht man deutlich, daß keiner der oben geschilderten Standpunkte der Ästhetik allein diesen Aufgaben gerecht werden kann, insbesondere kann weder die rein psychologische noch die rein objektive Ästhetik sie von ihrem Gesichtspunkte aus sämtlich behandeln, ohne sie unter ganz unpassende Gesichtspunkte zu bringen. Die einzig mögliche Auffassung der Ästhetik, durch die man sowohl ihrem gesamten Umfang als der Eigenart ihrer einzelnen Zweige gerecht wird, ist die, daß man als ihr Grundproblem bezeichnet: das ästhetische Verhalten des Menschen zur Welt in seinem eigenartigen Unterschied von dem theoretischen und praktischen Verhalten nach allen seinen Seiten zu verstehen und zu erklären. Das ästhetische Verhalten des Menschen ist aber sowohl ein genießendes wie ein schaffendes und zwischen ästhetischem Genießen und künstlerischem Schaffen besteht ein enger Zusammenhang. Zum vollen Verständnis des künstlerischen Schaffens gehört aber natürlich auch das Verständnis seines Produktes, des Kunstwerkes, und ebenso seines allgemeinen Einflusses auf unsere gesamte Lebensform (die ästhetische Kultur); daher fasse ich die Aufgabe der Ästhetik im ganzen und die innere Einheit ihrer einzelnen Aufgaben in folgender Weise auf: In dem ästhetischen Tatsachengebiet haben wir es nicht bloß mit einer besonderen Art von Bewußtseins-

vorgängen zu tun, wie die psychologische Ästhetik annimmt, sondern mit einem eigenartigen Verhalten des Menschen zur Welt, das nach seiner subjektiven und objektiven Seite hin von der wissenschaftlichen Ästhetik in gleicher Weise gewürdigt werden muß, und das wir in seiner Eigenart von dem erkennenden und dem praktischen und sittlichen Verhalten des Menschen zur Welt durch bestimmte Merkmale zu unterscheiden und abzugrenzen haben. Hieraus ergibt sich nun leicht, wie mit dieser einen Formel die scheinbare Verschiedenartigkeit der ästhetischen Tatsachengebiete völlig verschwindet und die Einheit derselben hergestellt wird. Es ist nämlich von unserem Gesichtspunkte aus das an erster Stelle in Betracht kommende ästhetische Arbeitsfeld das Verhalten des ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen; der zweite Tatbestand der Ästhetik ist das Verhalten des ästhetisch-produktiven oder darstellenden und schaffenden Menschen, des Künstlers und Dilettanten; der dritte Tatbestand umfaßt dann die einzelnen Produkte oder „Werke" des ästhetisch schaffenden Menschen, welche sich zu bestimmten Gebieten der ästhetischen Darstellung und des ästhetischen Schaffens zusammenschließen auf Grund der Einheit ihrer Aufgabe und ihrer Mittel (die Welt der Kunst, der Künste und die einzelnen Kunstwerke). Diese sind zugleich wieder Objekte des ästhetischen Beurteilens und Genießens und müssen daher unter dem doppelten Gesichtspunkte gewürdigt werden: als Produkte des ästhetischen Schaffens und Objekte des ästhetischen Genießens und Beurteilens. Der vierte Tatbestand ist das ästhetische Verhalten gegenüber unseren gesamten äußeren und inneren Daseinsbedingungen oder die Ausdehnung des produktiven und genießenden ästhetischen Verhaltens auf diese Daseinsbedingungen (die ästhetische Kultur).

Das ganze System ästhetischer Untersuchungen, das sich aus dieser Auffassung ergibt, bildet den Stamm einer empirischen Ästhetik mit seinen verschiedenen Verzweigungen. Man kann aber die Frage aufwerfen, ob nicht daneben noch eine philosophische Ästhetik möglich ist, in dem Sinne eines Systems allgemeiner ästhetischer Urteile und Begriffe oder gar eine Metaphysik des Schönen? Wir wollen diese Frage offen lassen; wenn aber eine philosophische Ästhetik möglich ist, so kann sie sich nur auf dem Unterbau einer empirischen Ästhetik erheben und da die gegenwärtige Ästhetik durchaus empirischen Charakter trägt im

Gegensatz zu der spekulativen und konstruktiven Ästhetik früherer Zeiten, so werden wir uns mit den folgenden Ausführungen ganz in dem Rahmen der Ästhetik als empirischer Forschung halten.

Mit diesen allgemeinen Ausführungen über die Aufgabe der Ästhetik haben wir zugleich eine feste Basis gewonnen, von der aus sich die einzelnen Ästhetiker der Gegenwart beurteilen lassen.

Wir überblicken daher nun die einzelnen ästhetischen Standpunkte der Gegenwart und die Hauptwerke, in denen sie zum Ausdruck gekommen sind, indem wir sie unter die vier Gesichtspunkte einreihen, durch welche wir die vier Hauptaufgaben der wissenschaftlichen Ästhetik bezeichnet haben und beginnen mit der Psychologie des ästhetischen Gefallens.

Fünfter Abschnitt.

Die Psychologie des ästhetischen Gefallens.

Je nach der Auffassung der einzelnen Ästhetiker ist die psychologische Zergliederung des ästhetischen Gefallens bald in einem weiteren, bald in einem engeren Sinne ausgeführt worden, in dem bald bloß das ästhetische *Urteil* oder die ästhetischen *Vorstellungen* oder das ästhetische *Gefühl* oder alle diese verschiedenen Seiten des ästhetischen Gefallens zugleich oder sogar ganz im allgemeinen das ästhetische Verhalten des Menschen zu bestimmen versucht wurde. Wenn die ästhetischen Urteile oder Vorstellungen *allein* berücksichtigt werden, so entsteht eine Auffassung, die man als ästhetischen *Intellektualismus* bezeichnen kann, die Bevorzugung des Gefühls im ästhetischen Gefallen bringt die Richtung der „emotionalen" oder „hedonischen" oder Lust-Ästhetik hervor. Es ist begreiflich, daß man sich über die außerordentliche Kompliziertheit dieses Problems erst allmählich im Laufe der Entwicklung der Ästhetik klar wurde. Daher sehen wir im allgemeinen, wie die Theorien des ästhetischen Gefallens von einer allzu großen Vereinfachung des Problems zu einer immer fortschreitenden Vertiefung desselben fortschreiten. Die einfachste Theorie können wir darin sehen, daß man sich begnügt, einen *angeborenen ästhetischen Sinn* oder *Schönheitssinn* anzunehmen, der als eine letzte Tatsache nicht weiter erklärt zu werden braucht. Wir finden diese Auffassung in der englischen Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. bei Shaftesbury (— 1713), bei Hutchson (— 1747) u. a., auch Kant (— 1804) und nach ihm die Neukantianer stehen dieser Auffassung nahe, indem sie das ästhetische Urteil als „Geschmacksurteil" zu den ursprünglichen Einrichtungen des menschlichen Geistes

rechnen, dessen Eigenschaften und Arten man analytisch zu bestimmen hat. In der Gegenwart wird dieser Standpunkt mit gewissen Veränderungen vertreten von den Kantianern, insbesondere von Kurd Laßwitz und J. Cohn (vergl. S. 29). Diese Auffassung erscheint uns jetzt als unhaltbar, denn 1. ist das ästhetische Gefallen kein einfacher, sondern sogar ein sehr komplizierter Zustand, der viel mehr eigenartige Elemente enthält als das bloße Urteil und der durchaus der eindringenden Zerglie-derung bedarf. 2. Muß das ästhetische Urteil selbst wieder psycho-logisch verständlich gemacht werden. Es kann uns unmöglich wissenschaftlich befriedigen, wenn man auf Grund von ein paar Beispielen die Behauptung aufstellt, das ästhetische Urteil hat die und die Eigenschaften, z. B. es ist ein Werturteil, das intensive Werte mit dem Charakter der Forderung ausspricht (Cohn), man muß vielmehr auch die Eigenschaften und Bedingungen dieses Urteils erst durch eine vollständige psycho-logische Zergliederung der Art und Weise, wie sich unser gesamtes Innenleben beim ästhetischen Genießen verhält gewinnen. Nur dann haben wir eine Garantie dafür, daß auch der Charakter des ästhetischen Urteils richtig bestimmt ist. Noch weniger ist es zulässig, sich hinter die Annahme zu verschanzen, daß im ästhetischen Urteil eine ursprüngliche Einrichtung unsrer Seele zutage trete, kraft deren es eine besondere Art von Geltung habe, die erfahrungsgemäß nicht zu erklären sei („Apriorität" des ästhetischen Urteils). Eine solche Apriorität muß ebenfalls psychologisch und entwicklungsgeschichtlich erklärt werden können, sonst ist sie nichts andres als eine unwissenschaftliche Mystik, eine Art erkenntnistheoretisch-psychologischen Geheimnisses, das der Geltung ästhetischer Urteile einen übernatürlichen Charakter zu verleihen sucht.

Eine zweite Gruppe von Ästhetikern nimmt ein spezifisch ästhetisches Gefühl an und man geht dabei vielfach noch weiter, indem auch die besonderen Arten des ästhetischen Gefallens, das Gefallen am Schönen, Erhabenen, Tragischen, Komischen u. s. w. zurückgeführt werden auf ein eigentümliches Gefühl des Schönen, ein Gefühl des Erhabenen u. s. f. Diese Auffassung ist nicht viel besser als die Annahme des angeborenen Schönheitssinns. Der Nachweis dafür, daß wir wirklich so viel spezialisierte Gefühlsqualitäten haben, ist bisher noch von Niemandem erbracht worden, solange das aber nicht der Fall ist,

sind solche Annahmen ein bloßes Konstruieren von Gefühlen mit Worten (besondere ästhetische Gefühle nehmen z. B. an Fechner, Wundt, Lipps u. a.), deutlich sieht man das an der Ansicht von Lipps, der annimmt, daß die ästhetische Lust das besondere Merkmal einer gewissen „Tiefe" habe, worin sie mit den *ethischen* (sittlichen) Gefühlen übereinstimmt. Aber unter der Tiefe eines Gefühls können wir uns nichts anderes denken als seine Intensität, und wenn die „Tiefe" ein Merkmal sittlicher Gefühle ist, so ist sie eben *kein* besonderes Merkmal der *ästhetischen* Gefühle. Mit solchen Bestimmungen versäumt man das, was in der Ästhetik das allerwichtigste ist, die bestimmte *Ausscheidung* aller nicht-ästhetischen Elemente aus den ästhetischen Erlebnissen.

Unter den Auffassungen des ästhetischen Gefallens und Genießens[1]), die mehr auf dem Boden der heutigen Psychologie stehen, möge zunächst die Ansicht von Siebeck erwähnt sein, nach welcher das ästhetische Gefallen eine besondere Art von *Anschauung* ist, eine Ansicht, die außer von Siebeck auch von Wundt vertreten wird. Diese beiden Ästhetiker suchen das ästhetische Verhalten nicht nur durch psychologische Analyse, sondern mehr durch den Vergleich mit anderen Verhaltungsweisen des Menschen, insbesondere dem theoretischen und praktischen Verhalten zu bestimmen. Nach Wundt liegt die ästhetische Anschauung *zwischen* dem theoretischen Erkennen und dem praktischen Handeln als ein von beiden verschiedenes und doch mit beiden eng verbundenes Gebiet des geistigen Lebens. Bei der theoretischen Erkenntnis verhalten wir uns reflektierend, beim praktischen Handeln reagierend; in beiden Fällen wird unser Streben durch einen über den Gegenstand, mit dem wir uns gerade beschäftigen, *hinaus* liegenden Zweck bestimmt. Die ästhetische Anschauung dagegen verhält sich „rein betrachtend". „Sie will das Objekt anschauen, nur um seiner selbst willen, und sie will es nur *anschauen*". Die eigentümliche Art dieser Anschauung kann aber nach Wundt gar nicht rein psychologisch aus dem inneren Verhalten des Menschen als solchen verständlich gemacht werden, sondern nur aus einer objektiven Untersuchung der *Gegenstände* der ästhetischen Anschauung. Die Haupt-

[1]) Den Ausdruck ästhetisches *Gefallen* verwende ich im Folgenden auch für das ästhetische Auffassen und Genießen.

frage der Ästhetik ist daher die: welche Eigenschaften müssen die Gegenstände haben, um in uns ästhetische Wirkungen hervorzubringen? Man sieht aus dieser Auffassung, daß Wundt schon den Standpunkt der rein psychologischen Ästhetik verläßt, er hat jedoch nicht versucht, diese Ansicht in ausführlicher Form zu entwickeln.

Ähnlich wie Wundt, so bezeichnet auch Siebeck das ästhetische Gefallen als eine eigentümliche Art der Anschauung oder Wahrnehmung. Bei allem ästhetischen Gefallen sind wir wahrnehmend tätig, wir sehen Gesichtseindrücke oder hören Töne und Takte u. dergl. m. Die verschiedenen Arten der Wahrnehmung kommen nun durch das zustande, was wir zu den äußeren Eindrücken aus unseren Vorstellungen hinzubringen (Apperzipieren). In der ästhetischen Anschauung apperzipieren wir nun unser persönliches Leben zu den sinnlichen Eindrücken („Persönlichkeitsapperzeption"), daher gewinnt für uns das ästhetische Objekt, das Kunstwerk oder die Natur den Ausdruck einer erscheinenden Persönlichkeit, wir leihen ihm alle Eigenschaften einer Persönlichkeit. So erscheinen uns z. B. Felsenbildungen oder Meereswogen bei der ästhetischen Beurteilung als der Ausdruck eines Spiels lebendiger persönlicher Kräfte, und ebenso sehen wir die Glieder eines Bauwerkes wie von innerer Kraft belebt zu einem einheitlichen Gesamtzweck zusammenarbeiten. So ist also ästhetische Betrachtung diejenige, welche die Dinge als Analogien zum Menschlichen deutet.

Die Theorie Siebecks enthält einen sehr wichtigen Gedanken, es ist in der Tat, wie wir noch sehen werden, in sehr vielen Fällen der ästhetischen Anschauung eine solche Deutung der Dinge nach dem Wesen unserer eigenen Persönlichkeit vorhanden. Es fehlt der Theorie jedoch an einer näheren Erklärung dieses Verhaltens und insbesondere an einer befriedigenden Ableitung desselben aus dem Natureindruck und dem Kunstwerk selbst.

Mit der Ansicht von Siebeck sind wir einer Gruppe von Ästhetikern nahe gekommen, welche das eigenartige der ästhetischen Betrachtung in einem „Sich-Einfühlen" in die Natur oder das Kunstwerk finden wollen. Der Begriff der Einfühlung hat gegenwärtig in der Ästhetik eine außerordentlich große Bedeutung erlangt, und auf seine genauere Bestimmung müssen wir etwas näher eingehen.

Die ersten Anfänge der Einfühlungstheorie liegen weit zurück.

Schon Herder vertritt in seiner Bekämpfung des ästhetischen Formalismus bei Kant eine Auffassung, die unserer heutigen Einfühlungsästhetik sehr nahe kommt. Herder betonte gegen Kant, daß alle Schönheit „ausdrückend" sei. Schön nennen wir eine Form nur, sofern sie für uns Ausdruck eines inneren Lebens wird, nicht um dessen willen, was sie bloß als äußere Form ist. Dieses innere Leben fühlen wir selbst in die Form hinein. Als den wesentlichsten Inhalt dessen, was wir in die schönen Formen einfühlen, betrachtet H.: Die „Vollkommenheit der Zusammenstimmung der Teile zum gemeinsamen Lebenszweck des Ganzen." Diese finden wir in höchster Form verwirklicht im menschlichen Organismus, wir deuten daher im ästhetischen Eindruck die sichtbaren Formen der Dinge nach Analogie unserer menschlichen Organisation. Erneuert wurde der Gedanke der Einfühlung in der romantischen Dichterschule, insbesondere von Novalis-Hardenberg (auch bei Aug. Wilh. Schlegel und Jean Paul finden sich ähnliche Gedanken). Insbesondere wird von Novalis der wichtige Gedanke hervorgehoben, daß der Mensch von dem Naturgenuß so tief ergriffen werden kann, daß er sich völlig mit der Natur eins fühlt, wobei der Gegensatz zwischen Ich und Nicht-Ich verschwindet und das betrachtete Objekt selbst verändert wird: es erscheint uns vermenschlicht, beseelt und wird zum Symbol unseres eigenen inneren Lebens.

Aber was die Romantiker unter Einfühlung verstehen, das ist häufig nicht sowohl der psychologische Prozeß des Vorstellens der Beseelung der Natur als vielmehr die völlige Versenkung in die Naturanschauung, das Vergessen des eigenen Ich beim ästhetischen Naturgenuß — dieses deckt sich aber mehr mit dem Begriff der Kontemplation als mit dem der Einfühlung. Es ist ein pantheistisches (d. h. die Natur als allumfassendes göttliches Wesen betrachtendes) Aufgehen der einzelnen Seele und des Individuums in dem beseelten All.

Bei Schiller tritt der Begriff der Einfühlung wieder mehr zurück, er wurde zu sehr durch Kant beeinflußt, um der psychologischen Zergliederung des Einfühlungsprozesses ein tieferes Interesse abgewinnen zu können; außerdem verhindert ihn daran die schroffe Trennung der einzelnen Seelenvermögen, die er von Kant übernommen hat. Nun wirken aber in dem Einfühlungsprozeß die verschiedenen Seiten unseres Seelenlebens in der innigsten Weise zusammen. Insbesondere das Vorstellen und

das Fühlen, daher kann eine Psychologie, welche das Seelenleben in einzelne Vermögen zertrennt, auch nicht so leicht zu einer rechten Erklärung der ästhetischen Einfühlung gelangen.

Erst die neuere Ästhetik konnte der Tatsache der ästhetischen Einfühlung gerecht werden und sie konnte es nur in dem Maße, als sie psychologische Ästhetik wurde. Es kann nun nicht darauf ankommen, daß wir hier den Begriff der ästhetischen Einfühlung in allen seinen Entwicklungsstufen verfolgen, wir wollen vielmehr fragen, ob es den Ästhetikern der Gegenwart gelungen ist: 1. den Prozeß der ästhetischen Einfühlung richtig zu beschreiben und zu zergliedern, 2. zu beweisen, daß er wirklich der Grundbestandteil des ästhetischen Verhaltens ist und wenn es sich zeigen sollte, daß wir auch sonst einfühlend tätig sind, so wird die ästhetische Einfühlung von der allgemeinen Einfühlung, die sich auch sonst betätigt, durch besondere Merkmale zu unterscheiden sein; 3. es müssen die inneren subjektiven und die äußeren objektiven Erklärungsgründe für das Zustandekommen der ästhetischen Einfühlung angegeben werden, das heißt einerseits die Bedingungen, welche das Subjekt erfüllen muß, um in die ästhetische Einfühlung hineinzugeraten, und andererseits die Eigenschaften der Objekte, welche den ästhetischen Einfühlungsprozeß anregen können. Endlich 4. muß die Tragweite des Einfühlungsprinzips in der Ästhetik verfolgt werden: was läßt sich alles aus Einfühlungen erklären? Gibt es eine besondere „schöne", erhabene, komische usw. Einfühlung? Ist das künstlerische Schaffen von ihr mitbestimmt? Sind die Kunstwerke aus Einfühlungen erklärbar oder ist nur das ästhetische Genießen, nicht auch das künstlerische Schaffen durch sie bestimmt? Oder hat das Einfühlen doch einen gewissen Anteil an dem künstlerischen Schaffen? Unter diesen vier Gesichtspunkten wollen wir kurz die wichtigsten Einfühlungstheorien der Gegenwart betrachten. Wir finden zunächst einen Fortschritt in der Auffassung der ästhetischen Einfühlung bei Friedrich Theodor Vischer (— 1887). Nach V. ist alle ästhetische Auffassung eine symbolische Betrachtung der Wirklichkeit. Dabei unterscheidet er die ästhetische Symbolik von der gewöhnlichen oder konventionellen, wie sie bei religiösen oder patriotischen Gebräuchen eine Rolle spielt.[1])

[1]) Über die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs Symbol vgl.: Volkelt, Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik. 1876.

Bei dieser, die V. auch „die helle oder verstandesmäßige Symbolik" nennt, drückt irgendein Ding auf Grund einer Tradition oder Übereinkunft einen Inhalt aus, mit dem es seiner Form nach nichts zu tun hat, z. B. die Binde vor den Augen einer Figur die Unparteilichkeit der Justiz, der Anker die Hoffnung oder der Altar wird zum Symbol der Gegenwart Gottes, das Szepter zum Symbol königlicher Macht usw. Wenn aber ein *Kunstwerk* oder ein Natureindruck zum ästhetischen Symbol wird, so gehört seine symbolische Bedeutung „nicht der Verstandeswelt" an, „sondern dem dunkel ahnenden Leben des Gemüts". „Es ist die Natur unserer Seele, daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur oder in Formen, die der Mensch hervorbringt, *ganz hineinlegt* und diesen .... Erscheinungen, die von einem Ausdruck doch nichts wissen, durch einen *unwillkürlichen* und *unbewußten* Akt *Stimmungen unterlegt*, daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt. Dieses Leihen, dieses Unterlegen, dieses *Einfühlen* der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Ästhetik ganz wesentlich handelt. Gegenüber dem verständigen Symbolisieren ist es dunkel, aber doch in seiner Art ganz bestimmt." Vischer nennt dieses Verhalten auch geradezu ein „Geheimnis"; kraft dieses Verhaltens fassen wir z. B. beim ästhetischen Betrachten die senkrechten Linien in der Architektur als ein „Aufsteigen", Sich-Emporheben oder auch als ein Hinabsteigen und Sinken, die horizontalen Linien in der Landschaft als ein „Fortfliehen ins Grenzenlose" auf (Vorträge S. 70 ff.). Dabei *meinen* wir aber, diese von uns in die Dinge hineinverlegten Stimmungen oder Gedanken kämen „uns aus der Natur entgegen." Zugleich ist dabei doch unsere Deutung der Dinge vollkommen gebunden an ihre Form „das Was geht auf in dem Wie". Das Schöne ist daher nach Vischer „ausdrucksvolle Form und formgewordener Ausdruck". Der Prozeß dieser symbolischen Deutung der Dinge vollzieht sich also nach Vischer ohne besondere Reflexion, ganz instinktiv und unmittelbar, daher stellen wir auch nicht die äußere *Form* und die *Bedeutung* des Kunstwerks mit Bewußtsein gegenüber, sondern beides verschmilzt zu einem einheitlichen und unzertrennlichen Ganzen. Hierbei verläßt uns aber doch nicht das Bewußtsein, daß die Form nur der unvollkommene und unkongruente Ausdruck unserer symbolischen Deutung ist. Wir wissen jeden Augenblick, daß

wir bei einer Statue den Marmor vor uns haben und nicht den lebenden Menschen oder bei einem Gemälde die Leinwand und die Farbe des Malers und nicht die wirkliche Landschaft. Die Einfühlung ist also nach von Vischer ein symbolisierendes Auffassen der Dinge. So wichtig dieser Gedanke ist, so fehlt doch bei Vischer der Nachweis, wie nun dieser Prozeß durch ein Kunstwerk oder einen Natureindruck zustande kommt, es fehlt ferner an jeder tiefer eindringenden Zergliederung dieses Prozesses, der doch vielleicht kein so unergründliches „Geheimnis" ist. Vischer versäumt ferner die allgemeine Einfühlung, die bei allen unsern Wahrnehmungen stattfindet, von der besonderen ästhetischen genauer zu unterscheiden.

Über Vischer hinaus geht in der Erklärung der Einfühlung Hermann Lotze (— 1881). Auch nach Lotze, der sich vielfach an Herder anschließt, ist die Einfühlung der Kern des ästhetischen Gefallens (vergl. Mikrokosmus, II. Bd., S. 201 ff., III. Aufl.). In allen sichtbaren Formen fühlen wir unser eigenes Innenleben hinein. Berühmt ist der Satz Lotzes: „Keine Gestalt ist so spröde, in welche nicht unsere Phantasie sich mitlebend hineinzuversetzen wüßte." Die Erklärung dieser Erscheinung gibt Lotze durch die sogenannte Erinnerungshypothese, d. h. sie beruht darauf, daß wir bei jedem Verhältnis räumlicher Formen ein gewisses Quantum Lust oder Unlust mitgenießen, das wir auf die Glieder dieses Verhältnisses verteilen. Dieses Gefühl aber beruht auf Erinnerungen an ähnliche Erlebnisse in unserem höheren geistigen Leben und unterstützend wirkt dabei die Erinnerung an Empfindungen und Gefühle, die aus unserem körperlichen Leben stammen. „Nur wer sich selbst mühend und anstrengend bewegt, kann wissen, was Bewegung heißt und was unlustvolle Mühe und Anstrengung oder lustvolle Leichtigkeit und spielende Kraft bei der Bewegung bedeutet." Wir erleben also bei der Bewegung unseres eigenen Körpers Empfindungen und Gefühle, an die wir erinnert werden durch den Anblick der Dinge oder der Bewegung anderer Menschen oder Tiere oder auch in der unorganischen Natur. Diese Erinnerung wird dann in uns reproduziert und verbindet sich unmittelbar mit dem Anblick der Formen und Bewegungen.

Ein Mangel dieser Erklärung liegt offenbar darin, daß man nicht versteht, warum wir uns auch in solche unorganische Gebilde einfühlen können (wie Felsen und Meereswogen oder auch

einfache geometrische Figuren), die unseren eigenen Körperformen und Bewegungen vollkommen unähnlich sind. Außerdem spricht dagegen, daß die Einfühlung viel zu mannigfaltig und viel zu unmittelbar auftritt als daß sie auf bestimmte einzelne Erfahrungen des Menschen zurückgeführt werden könnte; ebenso fehlt bei Lotze eine bestimmte Unterscheidung der ästhetischen Einfühlung von anderen Seiten dieses Vorgangs, insbesondere von der praktischen Sympathie mit anderen Menschen.

Wenn wir die Ansichten von Vischer und Lotze vergleichen, so sehen wir zwei entgegengesetzte Auffassungen der Einfühlung hervortreten, die sich bis auf unsere Tage noch nicht ausgeglichen haben. Man kann entweder die Einfühlung zurückführen auf frühere Erfahrungen des einzelnen Menschen, insbesondere darauf, daß wir aus Erfahrung kennen gelernt haben, daß mit gewissen Gebärden, Haltungen, Stellungen und Situationen der Menschen bestimmte innere Zustände verbunden sind und diese Erfahrungen werden als Ursache dafür betrachtet, daß wir mit dem Anblick solcher Gebärden, Haltungen usw. an die ihnen entsprechenden inneren Zustände erinnert werden (empiristischer Standpunkt); oder man kann annehmen, daß wir solche Erfahrungen nicht nötig haben, sondern durch einen eingeborenen inneren Mechanismus unseres geistigen Lebens unmittelbar mit dem Anblick äußerer Formen oder Bewegungen bei Menschen und Tieren und überhaupt mit jedem Anblick von Formen allerart die Auflassung eines inneren Lebens verbinden, welches in diesen Formen oder Bewegungen zum Ausdruck kommt (nativistischer Standpunkt). Hiermit können sich noch weitere entgegengesetzte Auffassungen verbinden; man kann entweder annehmen, daß bei dem Anblick äußerer Formen und Bewegungen in uns bloß die Vorstellung von einem inneren Leben, welches in den Formen tätig ist, auftaucht oder daß wir innere Zustände, die wir in alle sichtbaren Formen hineinlegen, nicht bloß vorstellen, sondern auch wirklich innerlich nacherleben. Man kann endlich auch noch darüber streiten, ob die Auffassung der sichtbaren Formen als innerlich belebt bei der Einfühlung von uns klar vorgestellt wird und uns als eine Belebung dieser Formen auch zum Bewußtsein kommt, oder ob diese Vorstellungen unmittelbar und vollkommen mit dem äußeren Anblick verschmelzen und sich mit ihm zu einer Einheit assimilieren. Kurz, es handelt sich bei der Auffassung

der Einfühlung darum: Die Einfühlung ist entweder angeboren oder durch Erfahrung erworben, sie ist entweder ein Assoziationsprozeß (insbesondere ein Erinnerungsprozeß) oder ein wirkliches Nacherleben, sie besteht entweder in einem klar bewußten Vorhandensein frei reproduzierter Vorstellungen von den inneren Zuständen der Dinge oder in einem unmittelbaren Verschmelzen von Vorstellungen und den sie begleitenden Gefühlen mit den Eindrücken. Hiermit verbinden sich freilich noch manche andere Fragen: Wie verhalten sich z. B. bei der Einfühlung die Vorstellungen und Gefühle? Können wir auch Gefühle, insbesondere Stimmungen unmittelbar in die Dinge, z. B. die Farben und Töne hineinlegen bei der ästhetischen Betrachtung oder folgen dabei die Gefühle immer nur unseren Vorstellungen? Damit ist aber nur der *Prozeß* der Einfühlung (formal) beschrieben. Man kann aber auch darüber streiten, was ihr *Inhalt* ist. Dieser kann sich entweder beschränken auf innere Zustände des betrachteten Objektes, das ist z. B. dann der Fall, wenn ich in das Spiel der Meereswellen ein Spiel innerer Kräfte hineinfühle oder aber der Inhalt der Einfühlung kann über das Betrachtete hinausgehen, und allgemein menschliche oder individuelle Beziehungen daran anknüpfen: Ideen von Menschenschicksalen und menschlicher Persönlichkeit von meinen eigenen Idealen und ethischen oder religiösen Hoffnungen. Endlich kennen wir die Bedeutung der Einfühlung erst vollständig, wenn wir sie auch von dem *Objekt* aus betrachten, in das wir uns hineinfühlen. Mit Recht betonten die Romantiker, daß dieses für uns durch die Einfühlung verändert wird: Es wird notwendig, als Träger der inneren Zustände erscheinen, die wir in dasselbe hineinfühlen. Wie ist nun diese Veränderung des Objektes aufzufassen? und welche Eigenschaften muß das Objekt erfüllen, um den Einfühlungsprozeß in uns anzuregen?

Man kann sich leicht überzeugen, daß keiner der bisher genannten Vertreter der Einfühlungstheorie alle diese Fragen gelöst hat und wir werden sehen, daß keiner der gegenwärtigen psychologischen Ästhetiker sie in befriedigender Weise zu beantworten vermag.

Die Unmittelbarkeit des Einfühlungsprozesses wird besonders betont von Robert Vischer (Stuttgart 1873). Auch er hebt den inneren Zusammenhang zwischen Einfühlung und symbolischer Auffassung der Dinge hervor, und zwar soll *unmittelbar*

mit dem optischen Anblick der Dinge ein wirkliches *Miterleben* der in sie eingefühlten Zustände in uns auftreten, auch ohne daß wir eine klare Vorstellung von der Haltung und Bewegung der Dinge uns zum Bewußtsein bringen. Wir werden wirklich zornig beim Anblick des Gebärdenspieles eines Schauspielers, der den Zorn darstellt. Der Inhalt der Einfühlung enthält nach Vischer auch Bewegungsempfindungen und Organempfindungen, aber ihr eigentlich wertvoller Bestandteil kommt erst dadurch zustande, daß wir unsere sittliche Persönlichkeit in die Dinge hineinverlegen und als letzter Grund dafür wird von ihm ein pantheistischer Drang des Menschen zur Vereinigung mit der Welt angegeben. Vischer hat ferner die verschiedenen *Formen* der Einfühlung hervorgehoben; so spricht er von Anfühlung, Nachfühlung und Zufühlung, um die verschiedenen Weisen zu bezeichnen, wie wir unsere Lebensgefühle den Formen der Dinge beilegen. Die *Unmittelbarkeit* der Einfühlung wird auch von *Johannes Volkelt* betont. Wie die meisten Ästhetiker, so nimmt auch Volkelt an, daß die Einfühlung ein *allgemeiner* Prozeß ist: „Die Einfühlung kommt im Leben auf Schritt und Tritt vor und es ist für uns unmöglich, einem Menschen sehend oder hörend gegenüber zu treten, ohne daß dabei die Einfühlung sofort zu reger Betätigung kommt." Alles was wir an dem Menschen wahrnehmen, sowohl seine Ruhe als seine Bewegung, wird für uns sofort zum Ausdruck innerer Zustände. Die *ästhetische* Einfühlung erhebt sich über diese allgemeine und gewöhnliche dadurch, daß sie eine *intensive Steigerung* jener ist, sie geht lebhafter, ausgiebiger von statten, während sie im täglichen Leben oft unvollkommen bleibt. Zur Erklärung der Einfühlung weist Volkelt ausdrücklich die Assoziation der Vorstellungen als ungenügend ab und ebenso gesteht er der Erfahrung des einzelnen Menschen nur eine ganz untergeordnete Rolle dabei zu, sie *kann* bei der Einfühlung mitwirken, braucht es aber nicht und macht jedenfalls nicht den Einfühlungsprozeß aus. Gegenüber Lipps (d. h. dessen älterer Ansicht), Fechner, Paul Stern und Külpe macht Volkelt geltend, daß die Einfühlung auf einem mehr unmittelbaren Prozeß beruhe als auf einem bloßen Aneinanderreihen von Vorstellungen und Gefühlen und deren äußere Anknüpfung an das ästhetische Objekt. Aber so wichtig dieser Gedanke Volkelts ist, so ist er dabei doch auf halbem Wege stehen geblieben, denn

er macht nun einen bloßen Unterschied zwischen gewissen Fällen der Assoziation der Vorstellungen. Diese kann entweder bloß Aneinanderreihen der Vorstellungen sein oder eine innere ursächliche Verbindung derselben, und ebenso gibt es Assoziation von Vorstellungen und Gefühlen und von Gefühlen untereinander, die diesen Charakter einer engeren Verbindung tragen. Nur diese letzteren spielen bei der Einfühlung eine Rolle. Diese ganze Auffassung von Volkelt ist unbefriedigend, denn 1. ist es unmöglich, die ästhetische Einfühlung als eine bloß graduelle oder intensive Steigerung eines Verhaltens anzusehen, das wir im täglichen Leben bei jeder Sinneswahrnehmung immerfort betätigen, denn es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir im ästhetischen Genießen uns in einem ganz eigenartigen Zustande der Betrachtung der Welt befinden, der sich auch durch qualitative Merkmale völlig von unserem gewöhnlichen Verhalten unterscheidet. 2. Mit der bloßen Unterscheidung verschiedener Fälle der Assoziation von Vorstellungen und Gefühlen wird doch wieder der Einfühlungsprozeß von den Erfahrungen des einzelnen Menschen abhängig gemacht, denn alle unsere Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen werden durch Erfahrungen im Leben des einzelnen Menschen erworben. Es gibt aber eine Anzahl Tatsachen, die darauf hinweisen, daß der Einfühlung ein viel elementarerer Prozeß zugrunde liegt. Wir können beobachten, daß Kinder schon vor Ablauf des ersten Lebensjahres das Mienen- und Gebärdenspiel der Personen ihrer Umgebung verstehen und selbst bei Tieren finden wir schon sehr bald, daß sie den Ausdruck und das Mienenspiel der Menschen richtig auffassen. Wir werden also wohl auf eine vererbte Anlage zurückgreifen müssen, die sich gerade in der Einfühlung unseres Innenlebens in das Mienen- und Gebärdenspiel anderer Menschen betätigt und die wir als eine Erwerbung der ganzen tierischen und menschlichen Gattung anzusehen haben. Erst das ist etwas anderes als ein Assoziationsprozeß. Es muß noch hervorgehoben werden, daß Volkelt das Verdienst zukommt, auf die verschiedenen Arten der Einfühlungsprozesse hingewiesen zu haben bei den verschiedenen Arten des ästhetischen Eindrucks. So betont er den wichtien Gedanken: (System I 282) „Das ästhetische Einfühlen kann, auch wenn man von seinen matten und lässigeren Äußerungen absieht, nicht auf dieselbe Grundformel gebracht werden. Das Ziel ist überall das Gleiche: Verschmelzung der

sinnlichen Anschauung mit Stimmung, Strebung, Affekt, Leidenschaft. Die Wege dahin aber sind verschiedenartig. Das menschliche Seelenleben bietet für das Zustandekommen dieser Verschmelzung mehrere wesentlich verschiedene Möglichkeiten dar." Volkelt nennt diese verschiedenen Wege die leibliche vermittelte, assoziative und unmittelbare Einfühlung. Und alle diese Möglichkeiten „kommen in weitem Umfang vor, nur sind sie für verschiedene Gebiete von verschiedener Wichtigkeit." Bei der Auffassung „menschlicher wie untermenschlicher Bewegungen, aber auch der ruhenden Formen steht die motorische (Bewegungs)-Einfühlung an erster Stelle"; diese spielt auch bei Rhythmus und Tonhöhenunterschieden eine große Rolle. Die assoziative (auf Vorstellungen beruhende) Einfühlung „bedeutet häufig einen abgeschwächten Grad der Einfühlung", „zugleich aber ist mit ihr . . . eine Bereicherung des eingefühlten Gehaltes gegeben". Die unmittelbare Einfühlung „ist im allgemeinen von geringerem Umfang. Am häufigsten kommt sie wohl in der Dichtung und . . auf dem Tongebiete vor".

Viel weiter geht in der Erklärung der verschiedenen Seiten der ästhetischen Einfühlung Theodor Lipps, in dessen Ausführungen wir überhaupt den Höhepunkt der bisherigen Entwicklung der Einfühlungs-Ästhetik erblicken müssen. Leider hat Lipps in seinen zahlreichen Schriften nicht immer die gleiche Auffassung der Einfühlung entwickelt. So war er früher geneigt, die Einfühlung mehr als Assoziationsprozeß aufzufassen, neuerdings hat er sich aber mehr für die Ansicht von Volkelt erklärt, daß die Einfühlung ein viel unmittelbarerer Prozeß sei, aber eine befriedigende Erklärung für das Wesen dieses unmittelbaren Prozesses ist er uns schuldig geblieben. Wir können hier den einzelnen Schattierungen der Auffassung von Lipps nicht weiter nachgehen, sondern wollen nur einige Grundgedanken seiner Einfühlungstheorie entwickeln. Zunächst ist ein Mangel in der Ästhetik von Lipps, daß das ästhetische Gefallen nicht bloß auf Einfühlung zurückgeführt wird, sondern daß er daneben eine Anzahl allgemeiner ästhetischer Formalprinzipien aufstellt (z. B. die Einheit in der Mannigfaltigkeit), die er „aus der Natur der Seele" gewinnt. Zwar hat Lipps neuerdings erklärt, unter der Natur der Seele verstehe er nichts anderes als die Gesetzmäßigkeit des psychischen Geschehens, aber dadurch wird die Stellung dieser Prinzipien in seiner Ästhetik nicht klarer.

Denn man sieht nicht, welche Stellung diese Formalprinzipien zu dem Einfühlen haben. Ist wirklich Einfühlung der Grund alles ästhetischen Gefallens, so müssen doch auch diese Formalgesetze Einfühlungsgesetze sein. Sie werden aber von Lipps selbst nicht als solche behandelt und können auch gar nicht so aufgefaßt werden.

Auch Lipps nimmt an, daß die Einfühlung ein allgemeiner Prozeß ist, der sich nicht nur beim ästhetischen Gefallen betätigt. Er unterscheidet deshalb einfache oder praktische Einfühlung und ästhetische Einfühlung. Die erstere begleitet alle unsere Wahrnehmungen, wie wir das besonders deutlich sehen bei dem Anblick anderer Menschen. Wir können keine Miene oder Bewegung eines anderen Menschen erblicken, ohne nicht innere Zustände hinzuzudenken, als deren Ausdruck sie uns erscheint. In dem Maße, als ich dabei die inneren Zustände nicht bloß vorstelle, sondern wirklich innerlich miterlebe, wird die Einfühlung zur sympathischen Einfühlung. Auch diese hat eine allgemeine Bedeutung. Auf ihr beruht z. B. alle sittliche Sympathie mit anderen Menschen. Aber im gewöhnlichen Leben wird die Einfühlung immer nur in unvollkommener Weise sympathisch, weil zuviel störende Umstände sie einschränken können. So können z. B. in den Äußerungen anderer Menschen auch unverständliche Züge vorkommen oder meine Aufmerksamkeit kann durch nebensächliche Umstände abgelenkt werden, ebenso durch die äußere Situation oder durch die Anwesenheit anderer Menschen, oder ich kann mich z. B. durch den Anblick einer unschönen oder verwerflichen Handlung abgestoßen fühlen oder durch einen zornigen Menschen bedroht fühlen — lauter Momente, welche die Einfühlung stören können. Die ästhetische Einfühlung ist nun allein eine restlose und vollkommene. Nur die Kunst kann eine solche bieten, sie zu bieten ist ihre Aufgabe. Es ist nun ein besonderes Verdienst von Lipps, gezeigt zu haben, warum die Kunst gerade die vollkommene Einfühlung ermöglicht. Dabei kommt hauptsächlich folgendes in Betracht. Nehmen wir an, wir sehen auf einem Gemälde einen zornigen Menschen dargestellt, so knüpft der Eindruck des Zornes in diesem Falle nicht an einen lebenden Menschen an, sondern an einen dargestellten. Dieser dargestellte zornige Mensch hat für mich im ästhetischen Genießen aber keineswegs eine bloße Scheinexistenz,

die mich veranlassen könnte, seinen Zorn bloß *vorzustellen*, sondern alles, was die Kunst darstellt, hat für uns eine *eigene Art von Wirklichkeit*, die wir innerlich nach- und miterleben, eine „ästhetische Realität". Damit fällt der störende Eindruck der gemeinen Wirklichkeit hinweg: die störenden Nebenumstände, die Bedrohung durch den Zornigen und überhaupt alle praktischen Beziehungen zu dem dargestellten Menschen, die Anwesenheit anderer Personen usf. Ferner trifft der Künstler immer eine *Auswahl* unter den Gebärden, mit denen er den Zorn darstellt. Er gibt nur die Hauptzüge wieder, die besonders charakteristisch für Haltung und Mienenspiel des Zornigen sind, er läßt alles störende und nebensächliche weg und erleichtert dadurch die Einfühlung. Endlich wird nicht ein beliebiger Zorn — oder sagen wir allgemein nicht eine beliebige Leidenschaft, nicht ein beliebiger geistiger Zustand des Menschen — im Kunstwerk dargestellt; sondern ein großer menschlich bedeutungsvoller Zorn, dadurch fühle ich mein persönliches Leben zugleich gesteigert und erhoben und dazu ist wieder nötig, daß ich selbst eine Anlage zu menschlich bedeutungsvollen Leidenschaften in mir haben muß und daß meine Stimmung und Neigung dem, was der Künstler dargestellt hat, in empfänglicher Weise entgegenkommt. Es ist also in letzter Linie meine ideale und ästhetische Persönlichkeit, die bei der Einfühlung in die Dinge hinein verlegt wird und die Einfühlung beruht auf einem Zusammenstimmen meiner Persönlichkeit mit dem, was das Kunstwerk (oder die Natur) darbietet. Daher ist auch der *Grundinhalt* aller Einfühlungen immer das „innere Tun", die „innere Aktivität" unserer eigenen Persönlichkeit. Wo wir *diese* befriedigen, frei sich ausleben lassen können, wo sie Hemmungen oder Stauungen siegreich *überwindet*, da entsteht ästhetische Lust, in entgegengesetzten Fällen Unlust. Wir sehen hier, daß Lipps es unternimmt, durch die Natur des Kunstwerks und des ästhetischen Objekts auch die äußeren Bedingungen des Zustandekommens der Einfühlung anzugeben und ebenso weist er auf die inneren Bedingungen hin, welche der ästhetisch betrachtende Mensch erfüllen muß, um die Einfühlung in Aktion treten zu lassen. Diese inneren Bedingungen hat Lipps an anderer Stelle noch besonders erweitert durch den Begriff einer besonderen ästhetischen Apperzeption, es würde jedoch zu weit führen, wenn wir darauf näher eingehen wollten. Die positive Bedeutung

der Einfühlungsästhetik von Lipps liegt aber hauptsächlich darin, daß er die Einfühlungen, die beim ästhetischen Genießen eine Rolle spielen, in alle ihre verschiedenen Zweige und Arten verfolgt hat, daher ist in keiner Ästhetik der Gegenwart die Bedeutung und die Tragweite des Einfühlungsprinzips in dem Maße dargestellt worden wie bei Lipps. Nicht nur, daß Lipps die verschiedenen Arten und Stufen der Einfühlung selbst im allgemeinen schärfer unterschieden und genauer analysiert und auf ihre allgemeine psychische Grundlage zurückgeführt hat, er versucht vielmehr auch vom Standpunkt der Einfühlungsästhetik aus die Grundlagen der gesamten Ästhetik und die spezielle Ästhetik der einzelne Gebiete des Gefallens zu erklären. „Der Mensch und die Naturdinge" werden ebenso als Gegenstand ästhetischer Einfühlung behandelt wie die räumlichen und zeitlichen Eindrücke, Farbe, Ton und Wort. Auch die „Modifikationen des Schönen", das Erhabene und seine Arten, das Tragische, das Komische, das Häßliche hat Lipps zum Teil in besonderen Schriften, wie „Komik und Humor", „„Der Streit über die Tragödie" vom Einfühlungsstandpunkt aus erklärt. Bei der Raumästhetik hat Lipps eine „ästhetische Mechanik" geschaffen, in der er zeigt, daß und in welchem Sinne wir Linien als Träger von Bewegungskräften auffassen, und sie „mechanisch interpretieren". Auch wenn wir in allen Linien ein Spiel mechanischer Kräfte sehen, ist dies, nach Lipps, nicht als eine Auffassung dieser Kräfte durch „den überlegenden und rechnenden Verstand" aufzufassen, sondern die ästhetische Befriedigung, die wir z. B. bei dem Anblick einer regelmäßig verlaufenden Wellenlinie fühlen, stammt „aus der unmittelbaren Betrachtung, ohne jedes Nachdenken über das Stattfinden der mechanischen Gesetzmäßigkeit" (der die Wellenlinie belebenden Kräfte), „ohne jedes verstandesmäßige Wissen davon" (Ästh. I, 230 ff.). Durch die ästhetisch-mechanische Auffassung erklärt Lipps auch zahlreiche optische Täuschungen, die beim Anblick linearer Figuren oder architektonischer Formen entstehen. Ein Quadrat z. B. sind wir geneigt, als „sich aufrichtend" zu sehen, die aufrichtende streckende Tendenz der senkrechten Seiten ist daher für uns stärker als die zusammenfassende Tendenz der wagerechten Linien, und wir verfallen der optischen Täuschung, daß ein Quadrat uns höher erscheint als es breit ist. In der „Zeitästhetik", wie wir sie im Anschluß an die Raumästhetik nennen

können, sucht Lipps die ästhetische Wirkung des Rhythmus, seiner Formelemente und ihrer Kombinationen mit Einfühlungen zu erklären. Hierbei wird aber zugleich besonders deutlich, daß Lipps zur Erklärung der rhythmischen Wirkungen den rein psychologischen Standpunkt verlassen und sich auf das Gebiet einer objektiven Zergliederung der rhythmischen Formen selbst begeben muß. So sind z. B. die beiden rhythmischen „Prinzipien", die Lipps annimmt, „das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen", und „das Prinzip der immanenten Differenzierung" weder mittels psychologischer Überlegungen zu finden noch sind sie in der Natur des ästhetischen Subjektes begründet. Sie stammen vielmehr — wie alle rhythmischen Prinzipien — letzten Endes aus den physiologischen und mechanischen Gesetzen der Herstellung rhythmischer Eindrücke. Wie nun die Wohlgefälligkeit von Farben, Farbenkombinationen, Konsonanz (und die Mißfälligkeit der Dissonanz), die Fundamente der Musikästhetik, der Ästhetik der Sprache und Rede mit den Prinzipien der Einfühlung erklärt werden, das können wir hier nicht mehr im einzelnen verfolgen, und wie Lipps die „Modifikationen" des Schönen erklärt, das sei nur an einigen Beispielen klar gemacht. Besonders bezeichnend für die ästhetische Auffassung von Lipps ist zunächst die Art, wie er das Schöne und das Erhabene unterscheidet. Bei allem ästhetischen Gefallen handelt es sich, wie wir sahen, zuletzt um ein Einfühlen unseres Ich und seiner inneren Aktivität in die objektiv gegebenen Eindrücke. Nun betont Lipps, daß es einen „obersten Gegensatz im Inhalte des Schönen" gibt. „Ich finde in dem Schönen ein Wollen und Tun oder ein Vermögen dazu, eine „Kraft", oder ich finde ein ungehemmtes Sichausleben oder Sichbefriedigen." „Das Sichausleben steht dem Wollen und Tun gegenüber als das Gelingen, Erreichen, Gewinnen; es besagt, daß mir etwas zuteil wird, daß ich etwas habe, besitze, genieße." „Dieser Gegensatz" „gelangt nun . . . zu entscheidender Bedeutung", wo es sich um das Schöne und Erhabene handelt, durch ihn ist das Erhabene „zu dem Nichterhabenen aber doch . . . eindrucksvoll Schönen in deutlichen Gegensatz gestellt". „Das Gebiet des Erhabenen ist das Gebiet der daseienden und wirkenden Kraft; das Gebiet des nicht erhabenen Schönen, etwa des Anmutigen, Reizenden, Gefälligen, vielleicht Entzückenden ist das Gebiet des hemmungslosen Gelingens und Genießens." „Der Gegensatz

wird deutlicher und erscheint gesteigert, wenn wir bedenken, daß die Kraft des Tuns und das Gefühl der Kraft wächst mit der Hemmung, die ihrer Verwirklichung entgegentritt." Das Gebiet des Erhabenen ist daher vor allem das des Kampfes „auch des vergeblichen Kampfes", das des Schönen dagegen: des ruhigen sich auslebenden Genießens." Das charakteristische an dieser Erklärung des Erhabenen liegt in der rein psychologischen Bestimmung dieses Eindrucks. Lipps versucht durch die Art, wie unser Persönlichkeitsgefühl sich im Schönen widerstandslos befriedigt, sich im Erhabenen gegen einen Widerstand durch Kampf und Steigerung der inneren Kraft emporarbeitet, den Gegensatz dieser „Arten des Schönen" zu erklären. Zugleich sieht man hier wieder das unbefriedigende der rein psychologischen Betrachtungsweise. Man sehnt sich förmlich bei allen diesen schönen Worten von Sichausleben, Hemmung, Kraft, Kraftsteigerung usw. nach irgendeiner objektiven Bestimmung dessen, was wir in der Kunst und in der Natur als erhaben bezeichnen. Solche objektive Bestimmungen gibt Lipps einige wenige bei der Besprechung der Arten des Erhabenen, und wo er sie einführt, wie in den Begriffen des „Still-Erhabenen", der „Grenzenlosigkeit" und „Formlosigkeit" des Erhabenen, da werden sie einfach aufgezählt und man sieht nicht, warum gerade diese objektiven Prädikate und jene subjektiv psychologischen Bestimmungen zum Erhabenen zusammengehören. Warum gestattet z. B. das „Still-Erhabene" einer einförmigen Landschaft, wie der Haide oder eines großen Waldsees kein freies Sichausleben unserer Persönlichkeit? Sodann muß man gegen alle diese Erklärungen einwenden, daß sie, vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet, nicht genug auf das Elementare gehen, sondern den psychischen Mechanismus des Gefallens am Erhabenen mit lauter komplizierten Begriffen erklären. Das eine ist aber nur eine Folge des andern. Nur wenn wir ausgehen von den objektiven Merkmalen des Erhabenen, gelangen wir auch zur Zergliederung seiner elementaren Komponenten. Das Gefallen am Tragischen erklärt Lipps damit, daß das Leiden (eines Menschen) „allgemeiner gesagt, der Eingriff in den Bestand eines Wertvollen" „das Gefühl seines Wertes erhöht". „Zugleich gibt er diesem Gefühl einen eigentümlichen Charakter, einen ernsten Beigeschmack." Darin äußert sich das von Lipps sogenannte „Gesetz der psychischen Stauung": „ist

ein psychisches Geschehen, ein Vorstellungszusammenhang etwa, in seinem natürlichen Ablauf gehemmt .... so staut sich die psychische Bewegung, d. h. sie bleibt stehen und es steigert sich an eben der Stelle, wo die Hemmung, Störung, Unterbrechung stattfindet, ihre Höhe." Der Wert der Persönlichkeit eines leidenden Menschen wird also eben durch das Leiden für uns erhöht. Und das beruht, nach Lipps, wieder darauf, daß wir den Wert anderer Menschen durch Mitfühlen (Sympathie), d. h. durch Hineinverlegen unseres eignen Wertes in den andern, unmittelbar zu erfassen vermögen. Der Wert, den die fremde Persönlichkeit für uns hat, ist also unser eigener in sie hineinverlegter Wert („objektiviertes Selbstwertgefühl"). „Dies objektivierte Selbstwertgefühl also ist es, das durch den Anblick des fremden Leidens gesteigert wird. Ich fühle in erhöhtem Maße mich und meinen Menschenwert in einem anderen. Ich erlebe oder fühle in höherem Maße, was es heißt, ein Mensch zu sein." „Und dazu ist das Leiden das Mittel." So erklärt es sich, daß für uns das (dargestellte) Leiden eines Menschen Gegenstand des Gefallens werden kann.

Das Komische erklärt Lipps damit, daß etwas Kleines, Unbedeutendes, den Anspruch darauf erhebt, etwas Großes und Bedeutungsvolles zu sein (z. B. ein Witz durch die nächstliegende Bedeutung der Worte, in die er eingekleidet ist, den Anschein hat, ein bedeutungsvoller Ausspruch zu sein), dann aber bei genauerer Betrachtung plötzlich als etwas Nichtiges, relativ Bedeutungsloses erkannt wird. Zusammenfassend sagt Lipps daher, „das Komische ist das überraschend Kleine". Bedenklich ist an dieser Formel, daß sie sich auch umkehren läßt. Man kann sich leicht durch Beispiele überzeugen, daß der gute Witz oft gerade bei der naheliegenden Wortbedeutung relativ bedeutungslos erscheint, aber bei vertiefter Betrachtung geht uns sein tieferer „bedeutungsvoller" Sinn auf. Dies weist darauf hin, daß auch diese Formel nicht genug auf die elementare Grundlage der komischen Lust zurückgeht. Das Lustgefühl an dem Komischen erklärt Lipps damit, daß infolge der Erwartung eines Bedeutungsvollen ein besonderer Aufwand an psychischer Kraft entsteht; indem wir nun die relative Bedeutungslosigkeit des Komischen nachträglich erfassen, ist gewissermaßen ein psychischer Kraftüberschuß zu seiner Auffassung vorhanden, es wird spielend leicht bewältigt, und es entsteht das „Gefühl einer

leichten Lust". Überall sehen wir auch hier wieder das Arbeiten mit psychologischen Begriffen, die nicht einwandsfrei sind, weil sie mehr mit Worten konstruiert als mit tatsächlichem Nachweis begründet werden. Was ist z. B. eine „leichte Lust"? Was nützt es, wenn Lipps hier, wie so oft, die Worte häuft, um von der Lust des Komischen zu sagen, sie ist „leicht, inhaltsarm, dünn, leer", alles das sind Prädikate, die, angewandt, auf eine eigenartige Entstehung dieser Lust Sinn haben, aber als Qualitäten dieser Lust gedacht, allen realen Sinn verlieren. Es sind bildliche Redensarten, aber keine wissenschaftlichen Bestimmungen dieser Lust.

Zur Beurteilung des Standpunktes von Lipps haben wir schon bei der Darstellung seiner Ansicht selbst einiges bemerkt; es sei noch hinzugefügt, daß wir unzweifelhaft bei Lipps die bedeutendste Förderung und Vertiefung des Einfühlungsbegriffs vor uns haben, aber man kann sich des Bedenkens nicht erwehren, daß der Inhalt der Einfühlung von L. zum Teil durch außerästhetische Momente bestimmt wird. Ich rechne wenigstens zu den ästhetischen Einfühlungen nur diejenigen, welche nicht über die inneren Zustände des betrachteten Objektes hinausgehen, dann ist aber der Gedanke an unsere eigene ideale Persönlichkeit kein rein ästhetischer mehr. Ferner kann man bezweifeln, ob alles ästhetische Gefallen auf Einfühlung beruht. Wie kann man z. B. mittels der Einfühlung unser Gefallen an bestimmten mathematischen Proportionen erklären oder an die Einheit in der Mannigfaltigkeit oder an Farbenkombinationen, an Konsonanz (und das Mißfallen an Dissonanz)? Es ist zwar sicher, daß die Wohlgefälligkeit einer einzelnen Farbe auch durch Einfühlung bestimmt wird. So fühlen z. B. die meisten Menschen, wenn sie eine Landschaft durch ein rotes Glas erblicken, eine lebhafte erregende Stimmung, dagegen beim Blicken durch ein blaues oder violettes Glas eine ruhige oder gar deprimierte Stimmung in die Landschaft ein, aber wie kommt es, daß eine Kombination von Rot und Grün den meisten Menschen wohlgefällig ist, eine Kombination von Blau und Grün dagegen mißfällt?

Solche Überlegungen machen es wahrscheinlich, daß die Einfühlung zwar bei ästhetischen Eindrücken häufig mitwirkt, daß sie aber vielleicht nur ein Bestandteil des ästhetischen Eindrucks ist und nicht den ganzen ästhetischen Eindruck ausmacht.

Lipps hat denn auch bei der Erklärung mancher ästhetischer Gefühle den Standpunkt der empirischen Psychologie völlig verlassen und zu einer Metaphysik des unbewußten Seelenlebens gegriffen, die nichts mehr mit dem empiristischen Nachweis der Tatsachen des Seelenlebens zu tun hat. So „erklärt" er die Lust an „einfachen" Empfindungen aus einem „unbewußten" Erfassen der „Einheit in der Mannigfaltigkeit", die auch bei einer einfachen Farbe z. B. wirksam werden soll! Was eine „Einheit in der Mannigfaltigkeit" bei dem „Einfachen" des Bewußtseins sein soll, wie es kommt, daß unser Bewußtsein von ihr etwas weiß und doch nicht weiß, daß sie zwar für das Bewußtsein einfach und also auch natürlich für den ästhetischen Eindruck einfach sein muß, und trotzdem als Einheit in der Mannigfaltigkeit „gefällt", das mag vielleicht Lesern klar sein, die mehr mit dem „Unbewußten" vertraut sind als ich. Das sind metaphysische Gedankengänge, die mit empirischer Forschung nichts zu tun haben. Sie verraten die Schwäche des ganzen Standpunktes.

Gegen die Einfühlung in dem Sinne von Lipps hat hauptsächlich Stellung genommen Stephan Witasek. Die Einwände, welche er geltend macht, sind zum Teil durch die psychologische Grundlage seiner eigenen Ästhetik (d. h. im wesentlichen der Psychologie von Brentano) bedingt. Nach Witasek ist bei der Einfühlung kein wirkliches Fühlen vorhanden, oder wie er in seiner Ausdrucksweise sagt, die Einfühlung besteht nicht in „Ernst-Gefühlen", sondern sie „ist im wesentlichen ein Vorstellen von Gefühlen". Auch Konrad Lange ist der Ansicht, daß wir es beim ästhetischen Genießen mit „vorgestellten Gefühlen" zu tun haben. Allein vorgestellte Gefühle gibt es nicht; ein vorgestelltes Gefühl müßte ein Gefühl sein, das Vorstellungsinhalt wird, das ist ebenso viel wie ein Eisen, das zu Holz wird. Wenn wir uns an ein Gefühl erinnern, so können wir es nicht vorstellen, sondern was wir dabei vorstellen sind immer nur Erinnerungen an begleitende Nebenumstände, und das Gefühl muß selbst in uns wieder aufleben, um als ein reproduziertes Gefühl vorhanden zu sein.

Witasek hat ferner gegen die Einfühlung behauptet, daß 1. die Einfühlung ein allgemeiner, kein spezifisch ästhetischer Prozeß sei und daß 2. nicht alles ästhetische Gefallen auf Einfühlung beruht. Allein die erste Behauptung wird ja von

den meisten Ästhetikern zugestanden, deshalb sucht man eben die ästhetische Einfühlung durch besondere Merkmale zu kennzeichnen und den Beweis für die zweite Behauptung hat Witasek nicht erbracht.

Neuerdings hat Wundt eine psychologische Erklärung der Einfühlung gegeben. Nach seiner, im zweiten Bande der „Völkerpsychologie" entwickelten Lehre von der Phantasie, kommt die Einfühlung wesentlich durch Gefühlsverschmelzung zustande, während die vorstellende Tätigkeit (die Phantasie) dabei eine geringere Rolle spielt. Das Gefühl ist es, „das . . erst jene Versenkung des eigenen Seins in den objektiven Eindruck vermittelt, die auf Grund der bloßen Reproduktions- und Assimilationsvorgänge allein nicht denkbar wäre" (S. 50, 61 u. öfter). Allein diese Auffassung paßt nur auf solche Fälle, in denen wir mehr Stimmungen und Gefühle in die Eindrücke hineinverlegen als bestimmte Vorstellungen, so z. B. bei der Einfühlung einer ruhigen Stimmung in eine harmonische Kombination dunkler, gesättigter Farben, oder in einen Akkord. Es ist aber keine Frage, daß die personifizierende und belebende Auffassung der Dinge in erster Linie durch unsere Vorstellungen zustande kommt, die mit dem äußerlich Gegebenen verschmelzen. Gefühle, die mit Eindrücken und den von ihnen aus erregten Gefühlen verschmelzen, können gar nichts anderes bewirken, als daß die Eindrücke einen eigenartigen Gefühlston bekommen, aber sie können niemals den Gedanken an das eigene Sein in die Dinge hineintragen. Das muß vielmehr von den Vorstellungen ausgehen und daß die Gefühle diesen Prozeß erst „vermitteln" sollen, widerspricht den Erfahrungen, die wir bei allen Wahrnehmungen machen. Endlich scheint Wundt hier nicht genug zwischen der Kontemplation und der Einfühlung zu scheiden. Beide Zustände können zwar zusammen bestehen, sie sind aber als solche verschieden. Das Vergessen des eigenen Ich oder die Versenkung in das Objekt ist das Merkmal der Kontemplation, charakteristisch für die Einfühlung ist dagegen das Hineinlegen eines bestimmten Vorstellungsinhaltes und einer Stimmung in die Dinge, das braucht aber nicht von jener „Versenkung" begleitet zu sein! Wir können uns z. B. bei ästhetischer Selbstbeobachtung mit voller Klarheit über die Einfühlungsvorstellungen Rechenschaft geben, ohne daß dabei die Einfühlung auch nur einen Moment aufhört. In solchen

Fällen sind wir aber nicht in die Dinge versenkt, sondern stellen unser einfühlendes Ich ihnen absichtlich gegenüber.

Neben der Einfühlungs-Ästhetik sind noch mehrere andere Versuche in der Gegenwart aufgetreten, um das ästhetische Gefallen und Genießen psychologisch zu erklären. Wir erwähnen von diesen noch drei: Die Theorie der *ästhetischen Kontemplation*, die sogenannte *Illusionstheorie* und die Theorie der „*inneren Nachahmung*". Die Bezeichnung der ästhetischen Anschauung als Kontemplation ist nicht neu. Schon Kant nennt das ästhetische Genießen ein *reines Anschauen* und gebraucht dafür den Ausdruck Kontemplation. Aber die Eigenschaften dieses Zustandes bestimmt er mehr durch negative als durch positive Merkmale: Wir denken bei der ästhetischen Anschauung nicht an die Wirklichkeit des betrachteten Objekts und wir stellen keine Beziehungen zwischen ihm und unserem Begehren (unserem praktischen und sittlichen Wollen) her, und zugleich ist das ästhetische *Urteil* nur „kontemplativ", d. h. „ein Urteil, welches indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes nur seine Beschaffenheit mit Gefühl der Lust und Unlust zusammenhält." Es ist ferner kein „Erkenntnisurteil" und „nicht auf Begriffe gegründet und auf solche abgezweckt". Dies war es, was Kant zugleich mit dem nicht sehr gut gewählten Ausdruck „interesseloses Wohlgefallen" bezeichnete. Den Begriff der Kontemplation nahm Schopenhauer wieder auf und suchte ihn mehr durch positive Merkmale zu bestimmen. Auch nach Sch. ist nämlich das ästhetische Wohlgefallen „Freude an einem Gegenstande" „ohne irgend eine Beziehung desselben zu unserm Wollen" (Parerga Kap. 19). Diese Freude erlangen wir, wenn wir uns *rein* betrachtend (kontemplativ) verhalten, und unser rastloser Wille vorübergehend zum Schweigen, zur Ruhe kommt. Der *Wille* ist die Quelle aller unsrer Betrübnisse und Leiden, indem also bei der ästhetischen Auffassung der Dinge „der Wille ganz aus dem Bewußtsein tritt" geraten wir in einen Zustand der Selbstvergessenheit, und damit der Befriedigung und des Glückes. (Glück ist nämlich nach Schopenhauer ein „negativer" Zustand: aufgehobener Schmerz, während Schmerz und Unlust allein etwas Positives sind). Hierin äußert sich zugleich Schopenhauers pessimistische Auffassung des Lebens: Genuß haben wir nur vorübergehend einmal dann, wenn wir die ganze Welt unsrer Bestrebungen vergessen, die nur eine Quelle des Leidens ist, und

selbst diese Lust ist nur etwas Negatives: verneintes Wollen. Obgleich nun die ästhetische Lust, wie alle Lust für Schopenhauer nur etwas Negatives ist, so kennzeichnet er doch den Zustand ästhetischer Kontemplation als Ganzes durch positive Merkmale: wir werden dabei gewissermaßen ein „rein erkennendes" Subjekt, („das willensreine Subjekt des Erkennens"), infolgedessen sind wir dann imstande in allen Dingen „die wesentlichen und ursprünglichen Gestalten der belebten und unbelebten Natur" zu erfassen (was Schopenhauer das intensive Erfassen der platonischen Ideen nannte). Danach hat der Zustand ästhetischer Betrachtung der Dinge nach Schopenhauer folgende Merkmale: 1. er ist ein Zustand reinen (d. h. willenlosen) Erkennens; 2. wir fassen in ihm das Ding nicht als Einzelding auf, sondern als einen idealen Repräsentanten seiner ganzen Gattung (als platonische Idee); 3. Dieses Erkennen ist seiner Art nach ein „Anschauen", ein anschauliches, nicht ein begrifflich reflektierendes Auffassen; 4. es bewirkt eine eigentümliche Lust „die Seligkeit des willenlosen Anschauens"; 5. wir wissen uns infolge des ersten Merkmals völlig mit dem Objekt eins, wir objektivieren uns, versenken uns in die Dinge, unsere Persönlichkeit ist nur noch „ein treuer Spiegel der Objekte", die ganz als solche auf uns wirken. Die Kunst erleichtert uns diese Betrachtungsweise, weil der Künstler die ideale „musterhafte", gattungsmäßige Auffassung der dargestellten Dinge „ausgesondert hat aus der Wirklichkeit mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten". (Schopenhauer Welt als Wille und Vorstellung I. § 30 ff.)

In der Gegenwart verwendeten den Begriff der Kontemplation zur Kennzeichnung des ästhetischen Genießens hauptsächlich Oswald Külpe und Frau Dr. Ed. Landmann-Kalischer. Külpe sucht mehr inhaltlich und materiell zu bestimmen, was wir uns unter „Kontemplationswerten" zu denken haben, Frau Landmann suchte mehr die Form (den Ablauf) der psychischen Prozesse, insbesondere der Vorstellungsprozesse zu zergliedern, die den Kontemplationszustand ausmachen.

Külpe betont hierbei besonders den Gedanken, daß die ästhetischen Gefühle nur an den gegebenen Vorstellungsinhalt als solchen „nach seiner bloßen Beschaffenheit" anknüpfen, wodurch sie sich namentlich von sinnlichen Gefühlen unterscheiden; denn diese werden durch den Sinnesinhalt z. B. durch Farben und Töne verursacht, ästhetische Gefühle dagegen durch die Art und

Weise, wie wir Farben und Töne auffassen. So stört mich z. B. falscher Gesang in einem Konzert nur, wenn ich ihn auch als falsch auffasse, oder grelle Farben, wenn sie mir auch als grell zum Bewußtsein kommen. Wir wollen dieser Auffassung Külpes nicht näher nachgehn. Man wird sogleich die Frage aufwerfen müssen, ob nicht dieses Merkmal ästhetischer Gefühle, daß sie in einer bestimmten Art der Auffassung des Sinnesinhaltes abhängen, in etwas gewaltsamer Weise mit dem Kontemplationsbegriff in Zusammenhang gebracht wird?

Die Untersuchungen von Frau Dr. Landmann zeigen insbesondere, wie sich die Entstehung des Kontemplationszustandes aus der Natur des Kunstwerks erklären läßt. Gerade weil das Kunstwerk nur eine *Auswahl* von Charakterzügen der Wirklichkeit darbietet, durch welche der Künstler, einen im Vergleich zu dem, was er objektiv darstellt, außerordentlich reichen Inhalt in uns erwecken will, muß unsere Aufmerksamkeit sich vollständig durch das gebunden fühlen, was in dem ästhetischen Objekt *gegeben* ist. Daher läßt sich psychologisch betrachtet, der formale Prozeß der ästhetischen Kontemplation nach Frau Dr. Landmann dadurch bestimmen, daß ein Minimum von subjektiv gegebenen Reizen ein Maximum reproduzierter Vorstellungen hervorbringt, durch die wir das Gegebene interpretieren, wobei zugleich dieser Vorstellungsgehalt mehr im Hintergrunde des Bewußtseins stehen bleibt, gewissermaßen „indirekt gesehen wird". Diese beiden Erklärungen des Kontemplationszustandes leiden an einer gewissen Unvollständigkeit. Insbesondere ist die Entstehung der ästhetischen *Gefühle* durch Frau Landmann nicht genug erläutert worden.

Der Einfühlungs-Ästhetik steht unter den gegenwärtigen Ästhetikern nahe Karl Groos (Einleitung in die Ästhetik Gießen 1892), obgleich er den Kern des ästhetischen Gefallens durch einen anderen Begriff zu bestimmen sucht. Nach Groos ist nämlich das ästhetische Genießen eine *innere Nachahmung*! So oft wir ein Musikstück, ein Gedicht oder eine schöne Gestalt ästhetisch genießen, „findet dabei jedesmal ein innerliches Nachkonstruieren des äußerlich Gegebenen statt". Wenn ich z. B. den zweiten Monolog Faust's anhöre, „so ist es als ob die Worte des Dichters nicht äußerlich an unser Ohr anschlügen, sondern als ob sie aus unserer eigenen Brust ertönten", „dieser ungewöhnliche Zustand, durch den unser ganzes Ich in die Entwicklung

des Vorgangs hineingezogen wird, beruht darauf, daß wir die seelischen Zustände Faust's, die uns durch seine Worte vermittelt werden, innerlich nachahmen". Hierauf soll dann weiter „die Einbildung des ästhetischen Scheines" beruhen. Es ist nämlich nach Groos eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Vorstellung der Dinge, daß sie „innerer Schein" sind, d. h., wenn ich einen Mann, der vor mir steht, ästhetisch betrachte, so habe ich nicht bloß reine Sinnesempfindungen von ihm, auch nicht einen verstandesmäßigen Begriff, sondern ein mittleres, eine bloße Nachbildung des äußeren Objektes durch die Phantasie, also (!) ein „Scheinbild" des Mannes. Dieses Scheinbild ist nicht so zu denken, daß es uns eine Wirklichkeit vortäuschen will, es ist zwar etwas nicht Reales, aber es hat doch eine eigentümliche Realität, es ist eben „ästhetischer Schein". Groos beruft sich auf Eduard v. Hartmann und Schiller, welche hierbei den Ausdruck Schein verwendeten, allein damit, daß zu Zeiten Schillers oder bei einem modernen Metaphysiker Begriffe wie „Schein" und „innere Nachahmung" als relativ brauchbar befunden werden konnten, sind sie noch nicht für unsere psychologische Auffassung gerechtfertigt. Am wenigsten aber können wir die Verwendung des Begriffs der inneren Nachahmung durch Groos billigen, womit er den alten Irrtum und Kardinalfehler in der Auffassung des ästhetischen Gefallens und der künstlerischen Tätigkeit erneuert, den Plato und Aristoteles aufgebracht haben, weil ihnen der Begriff der schöpferischen Phantasie des Menschen fehlte. Trotzdem gesteht Groos dem Künstler ein freies Umgestalten der Dinge und ein Idealisieren der Wirklichkeit zu, ohne zu sehen, daß damit der Begriff der Nachahmung umgestoßen wird. Obgleich Groos in einem späteren Werk (Der ästhetische Genuß. Gießen 1902.) seine Ansicht erweitert und in manchen Punkten verändert hat, namentlich dadurch, daß das ästhetische Genießen mit dem Vergnügen am Spiel in Zusammenhang gebracht wird, ist doch der Standpunkt der inneren Nachahmung in der Hauptsache beibehalten worden. (Auch die Auffassung, daß das ästhetische Genießen und das künstlerische Schaffen dem Spiel verwandt seien, ist keineswegs neu, sondern seit Plato immer wieder in der Ästhetik behauptet worden. Eine Kritik dieser unzulässigen Auffassung geben wir später bei der Besprechung der Kunst).

Zur Kritik der Theorie der „inneren Nachahmung" sei noch

folgendes bemerkt: der Begriff der „Nachahmung" eignet sich weder zur Bestimmung des künstlerischen Schaffens (vgl. dazu S. 2), noch zu der des ästhetischen Genießens. In keinem dieser Fälle sind wir „nachahmend" tätig! „Nachahmung" bedeutet nichts anderes als das wirkliche Nachahmen der Mienen und Gebärden eines Menschen mit Mienen und Gebärden, und setzt voraus, daß wir das Original, das wir nachahmen mit unserer Nachahmung vergleichen, und uns überzeugen, ob wir es richtig wiedergeben. Eine solche Tätigkeit findet weder beim ästhetischen Schaffen noch beim Kunstgenießen statt. Nur scheinbar tritt sie in einem Falle ein — bei der Tätigkeit des Schauspielers, daß aber auch bei dieser die Theorie der inneren Nachahmung nur teilweise zutrifft, soll später gezeigt werden (vgl. S. 96). Wohl kann man von einem inneren Nacherleben und Miterleben beim ästhetischen Gefallen an manchen Kunstwerken z. B. einer dramatischen Aufführung reden — und bei aller Einfühlung findet etwas derartiges statt — das ist aber kein „Nachahmen". Denn einerseits führen wir dieses Miterleben nicht oder nur in ganz untergeordneter Weise mit Mienen und Gebärden aus, andererseits ist unser Miterleben stets eine Art von Neuschaffen, von originellem Wiederaufbauen der künstlerischen Eindrücke in uns selbst. Dieses rein persönliche, individuelle und originelle Moment des Miterlebens wird aber durch den Begriff der Nachahmung gradezu ausgeschlossen. Man darf auch in der Ästhetik nicht mit Begriffen spielen, und mit all den Analogien und der ungenauen Ausdrucksweise, die solchen Begriffen wie „Nachahmung", Spieltrieb und anderen anhaftet, werden nur alte Irrtümer festgehalten, unter deren Herrschaft das Wesen des ästhetischen Verhaltens Jahrhunderte lang verkannt worden ist.

Als letzte, relativ abgeschlossene Theorie des ästhetischen Gefallens betrachten wir noch die ästhetische Illusionstheorie von Konr. Lange. (Das Wesen der Kunst. 2 Bd. Berlin 1901. Derselbe: Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens). Die Theorie Langes erstreckt sich sowohl auf das Wesen der Kunst wie auf das ästhetische Genießen. Für die Bestimmung des Wesens der Kunst zieht Lange biologische Überlegungen heran, die aber keinen Anspruch auf wissenschaftlich biologischen Charakter machen können. In Wahrheit ist seine Kunsttheorie von aller Biologie ganz unabhängig. Die Kunst dient dem Wohle der

menschlichen Gattung, jede Kunst ist gut, die der Gattung nützt, jede ist schlecht, die ihr schadet. Lange macht nicht den geringsten Versuch, die Wahrheit dieses allgemeinen Satzes zu beweisen und es bedarf keiner Bemerkung, daß der Nutzen für die Gattung mit dem Wesen der Kunst nichts zu tun hat. Die Menschheit besitzt nach Lange einen ästhetischen Gattungsinstinkt. Wenn hierin die Grundlage der Kunsttätigkeit angegeben sein soll, so ist sie wertlos, denn einerseits fehlt der Beweis dafür, daß ein solcher Gattungsinstinkt existiert, andererseits ist damit die Entstehung der Kunst in keiner Weise erklärt, wir werden vielmehr damit wieder auf den angeborenen Kunstsinn der alten englischen Ästhetik des 17. Jahrhunderts zurückgeführt. Wie soll denn etwas, das sich auf die Dauer als nützlich für die Gattung erweist, deshalb „entstanden" sein. Und was ist damit über den Prozeß der Entstehung der Kunst gesagt? Den Kunstinstinkt faßt Lange auf als das Bedürfnis der Menschen nach Illusion (Täuschung), zugleich hat die Kunst die Eigentümlichkeit, keinem anderen außer ihr liegenden Zwecke zu dienen, sondern nur dem Vergnügen oder der Lust der menschlichen Gattung. Kunst ist daher nach Lange die Fähigkeit, sich und anderen eine auf Illusion beruhende Lust zu bereiten, bei welcher jeder andere Zweck als der des Vergnügens ausgeschlossen ist.

Diese Theorie der Kunst ist unhaltbar. Denn 1. ist es unrichtig, daß die Menschheit ein angeborenes Illusionsbedürfnis hat. Von einem Bedürfnis nach Illusion kann man höchstens bei einzelnen besonders phantastisch veranlagten Individuen sprechen oder bei gewissen Schichten der ungebildeten Bevölkerung und bei primitiven Völkern und niederen Kulturstufen. Ich selbst weiß mich von jeder Art von „Illusionsbedürfnis" völlig frei. 2. Wenn aber ein Illusionsbedürfnis in der Menschheit vorhanden wäre, so dient dem alles andere besser als die Kunst, z. B. der Aberglaube, die Zauberkünste, die Taschenspielerei, auch manche Hoffnungen und Ideale der Menschen, die keine Verwirklichung zulassen. Aber es heißt doch die Kunst herabwürdigen, wenn man sie mit Aberglauben und Zauberei auf die gleiche Stufe stellt und wenn wir nun das andere Merkmal hinzunehmen, daß die Kunst nur dem Vergnügen dient, so paßt die Lange'sche Definition am besten auf die Tätigkeit eines Salontaschenspielers; dieser befriedigt das Illusionsbedürfnis seiner Zuschauer rein um des Vergnügens willen.

Wichtiger ist die Theorie des ästhetischen Genießens, die Lange aufstellt. Die Hauptgedanken dieser sind die folgenden:

Der Kern des ästhetischen Genießens ist „bewußte Selbsttäuschung", d. h. nicht Täuschung oder Illusion überhaupt, sondern Selbsttäuschung, absichtliche, bewußte Selbsttäuschung. Es fragt sich nun, was wir uns denn beim ästhetischen Genießen vortäuschen. Dies erklärt Lange durch den Unterschied unseres Gefallens an einem Kunstwerk und an einem „wirklichen" Erlebnis. Wenn ich zwei Ringkämpfer sehe, so kann ich gewiß an ihnen Gefallen haben. Noch größer aber ist das ästhetische Gefallen an einer plastischen Marmorgruppe zweier Ringer. Worauf beruht nun der Unterschied des Gefallens an den lebenden und an den toten Ringern der Marmorgruppe? Darauf, so sagt Lange, daß ich beim ästhetischen Genießen der Gruppe der Ringer zwei Vorstellungsreihen gleichzeitig in meinem Bewußtsein habe, nämlich 1., daß die Gruppe den Eindruck des Lebendigen macht, und 2., daß ich doch zugleich weiß, diese Figuren sind nicht lebendig, sondern sie sind Marmor, ein toter Stein oder wie Lange sagt, sie sind keine „Wirklichkeit". Wir pendeln beim ästhetischen Genießen gewissermaßen zwischen diesen beiden Vorstellungsreihen hin und her: Wir halten das im Kunstwerk dargestellte für Wirklichkeit und wir heben doch immer wieder diese Wirklichkeit auf, indem wir wissen, daß sie blos ein „ästhetischer Schein" ist. Wir befinden uns daher beim ästhetischen Genießen in einer fortwährenden Selbsttäuschung: Wir täuschen uns vor, das Kunstwerk sei Wirklichkeit und zugleich heben wir diese Täuschung fortwährend wieder auf.

Nun erhebt sich die Frage, worauf dabei die Lust, das Gefallen beruht? Lange antwortet: An dem Moment der Abwechslung, Abwechslung gefällt, Einförmigkeit mißfällt. Wir haben beim ästhetischen Genießen die Abwechslung zwischen Schein und Wirklichkeit und zugleich ist damit die Möglichkeit gegeben, besonders zahlreiche Vorstellungsreihen zu erleben, ohne daß wir ermüden. Außerdem hält Lange nun „illusionsstörende" Momente für notwendig, denn sie bringen uns die Nichtwirklichkeit oder den Schein des im Kunstwerk Dargestellten zum Bewußtsein. So erinnert uns der Rahmen eines Gemäldes daran, daß wir keiner Landschaft gegenüber sitzen, und dasselbe tun die Zuschauer im Theater, das Lösen des Billets an der Kasse und dergl. mehr. Hierdurch erklärt Lange auch, daß ein Kunstwerk wie

das Panorama oder das Wachsfigurenkabinett zu einer niedrigen Kunstgattung gehört: Es gibt uns die vollständige Illusion der „Wirklichkeit" ohne illusionsstörende Momente.

Was haben wir von dieser Theorie zu halten? Sie enthält eine ganze Kette von Irrtümern, die zum Teil so deutlich zu Tage liegen, daß es fast nicht der Mühe wert erscheint, sie zu erörtern. Die Theorie teilt jedoch das Schicksal so vieler Halbwahrheiten und gedankenloser Schlagworte: sie erfreut sich eines gewissen Beifalls in der Gegenwart. Deshalb widmen wir ihr einige kritische Betrachtungen. Der Ausgangspunkt und das Fundament der Theorie liegt in der Gegenüberstellung von Kunstwerk und Wirklichkeit. Es ist leicht zu sehen, daß diese Gegenüberstellung eine unlogische ist, denn auch das Kunstwerk ist Wirklichkeit und zwar sowohl das Werk selbst als der Eindruck, den es auf die Zuschauer macht. Lange verwechselt hierbei den Unterschied zwischen einer dargestellten und nicht dargestellten Wirklichkeit mit dem von etwas Wirklichem und Nichtwirklichem, was natürlich zwei ganz verschiedene Dinge sind. Vielleicht hat Lange dies gemeint mit seinem Illusionsbegriff, daß uns in der Kunst eine dargestellte Wirklichkeit gleichwertig mit dem Erleben einer Nicht-Dargestellten wird. Das ist aber in keinem Falle eine Illusion oder eine „Täuschung", vielmehr wird dieser Tatbestand durch den Begriff der Kontemplation oder der vollständigen Versenkung in das Kunstwerk viel richtiger bezeichnet. Sodann ist es nicht richtig, daß wir beim Genießen eines Kunstwerks zwischen Schein und Wirklichkeit oder überhaupt zwischen irgend welchen Vorstellungsreihen hin und her pendeln. Das ist einfach faktisch unrichtig, wie jeder aufmerksame Beobachter leicht bei sich feststellen kann. Im Gegenteil müssen wir sagen: Beim ästhetischen Genießen versenken wir uns ganz in das Kunstwerk selbst und wir vergessen die ganze übrige Wirklichkeit und es ist ganz unmöglich, während einer tiefen ästhetischen Konzentration auf ein Kunstwerk uns immerfort vorzureden, das alles ist nur Schein und keine Wirklichkeit; gerade dieser Gedanke schwindet uns völlig aus dem Bewußtsein. Ein Schauspiel, eine Oper oder die Lektüre eines stimmungsvollen Gedichtes vermag uns vollständig zu fesseln und läßt den Gedanken daran, daß wir eine bloß dargestellte (nicht wie Lange sagt eine „illusionäre") Wirklichkeit vor uns haben, gar nicht aufkommen. Eben infolge dieser völligen Versenkung in das

Kunstwerk wird uns das Dargestellte zu einem Äquivalent der nicht-dargestellten Wirklichkeit, das ist die ganz eigenartige ästhetische Wirklichkeit, die aber etwas total Anderes ist als „Täuschung" oder gar ein „bewußtes" Sichselbsttäuschen. Wenn wir uns aber einmal darauf besinnen, daß wir es bloß mit einer künstlerischen Scheinwelt, (richtiger mit etwas bloß Dargestelltem) zu tun haben, dann hört sofort der Kunstgenuß auf und dieses Auftauchen aus der ästhetischen Versenkung und die Rückkehr unserer Gedanken in die „gemeine Wirklichkeit" tritt nur in den Pausen des Kunstgenusses auf. Jenes Pendeln zwischen zwei Vorstellungsreihen bezeichnet daher gerade das Aufhören des eigentlichen Kunstgenusses. Noch irrtümlicher ist die Auffassung Lange's, daß wir den eigentümlich ästhetischen Zustand durch einen Akt der Reflexion, wie es die bewußte Selbsttäuschung ist, gewissermaßen selbst herbeiführen. Gewiß müssen wir dem Kunstwerk immer eine empfängliche Stimmung entgegenbringen. Das ist aber wieder etwas ganz anderes als bewußte Täuschung. Vielmehr wird gerade umgekehrt der Zustand der ästhetischen Konzentration durch das Kunstwerk selbst herbeigeführt unter Mitwirkung unserer ästhetischen Empfänglichkeit, nicht selten ist ein großes Kunstwerk sogar imstande, eine ungünstige Stimmung zu überwinden und uns gewissermaßen wider unseren Willen zu packen. Wenn wir durch ein Kunstwerk ergriffen werden, so ist keine Rede davon, daß dieser Zustand durch bewußte Selbsttäuschung herbeigeführt werde, wir lassen uns vielmehr durch die Größe des Kunstwerks, die Genialität der Komposition, die spannende Entwicklung der Handlung, das menschliche Interesse der Charaktere passiv gefangen nehmen. Ein Irrtum ist es ferner, daß überhaupt jemals durch ein Hin- und Herpendeln zwischen zwei Vorstellungsreihen, die sich ausschließen (wie Schein und Wirklichkeit) ein Genuß entstehen könne, vielmehr ist ein solcher Zustand stets die Ursache von Unlust und es ist einer der größten Fehler eines Künstlers, wenn er uns nicht gestattet, in seinem Kunstwerke genießend aufzugehen, sondern wie wir fortwährend oder auch nur einige Male in der ästhetischen Kontemplation — oder wie Lange sagen würde in der „Illusion" — gestört werden; und wenn Lange behauptet, illusionsstörende Momente müssen im Kunstwerk sein, so ist das unrichtig; das Kunstwerk darf vielmehr überhaupt keine illusionsstörenden Momente enthalten, vielmehr dürfen solche Mo-

mente nur in dem Beiwerk sein, nicht in dem Kunstwerk selbst, also z. B. in dem Rahmen eines Bildes, den Zuschauern des Theaters, also in lauter nebensächlichem Beiwerk, das mit dem wahren Charakter des Kunstwerkes gar nichts zu tun hat. Auch die Ansicht Lange's von der Minderwertigkeit des Panoramas oder der Wachsfiguren ist eine irrtümliche. Nicht die Vollständigkeit der Illusion ist es, was diese Kunstwerke minderwertig macht, sondern die unkünstlerischen Mittel, mit denen die „Illusion" erreicht wird. Das sind z. B. beim Panorama physikalisch-optische Kunstgriffe, die also nicht mehr zur künstlerischen Darstellungsweise gehören. Noch fehlerhafter ist Lange's Ansicht vom ästhetischen Naturgenuß. Dieser soll darauf beruhen, daß wir die Natur erst als Kunstwerk sehen, und dann wieder die bewußte Selbsttäuschung von Schein und Wirklichkeit herbeiführen. Abgesehen davon, daß damit der Naturgenuß in eine komplizierte Reflexion verwandelt wird, ist das auch sachlich falsch. Jeder Zeichner und jeder Photograph weiß, daß die Natureindrücke, die „Bildwirkung" haben, ganz andere sind als die, welche uns als Natureindrücke gefallen. Wir sehen also die Natur grade nicht als Kunstwerk, wenn wir den eigentümlichen ästhetischen Naturgenuß haben. Die ganze Theorie Lange's ist nicht ernst zu nehmen. Ich stehe nicht an, sie als die schlechteste Theorie des ästhetischen Gefallens zu bezeichnen, die in der Gegenwart aufgetreten ist.

Eine eigenartige Stellung nimmt der gegenwärtigen psychologischen Ästhetik gegenüber der dänische Anatom Karl Lange, der sich vor Jahren zuerst durch eine originelle Theorie der Affekte bekannt machte. In einer kleinen Schrift „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß" sucht er zu zeigen, wie unsre Gemütszustände (Affekte) Anlaß zum „Genuß" werden können, und zugleich auf welchen körperlichen Vorgängen die Gemütsbewegungen und damit indirekt auch aller Genuß beruht. Die eigentümliche Ansicht Langes vom Wesen der Gemütsbewegungen ist die, daß sie in körperlicher Hinsicht alle auf der Tätigkeit der Nerven unserer Blutgefäße beruhen (der „vasomotorischen", d. h. gefäßbewegenden Nerven), daß sie ferner psychologisch betrachtet nichts anderes sind als Organempfindungen von gehemmter oder geförderter Atmung, Herztätigkeit, Blutzirkulation, Muskelbewegung u. s. f., die letzten Endes wieder alle von der Tätigkeit der Gefäßnerven abhängen. Gemütsbewegungen, die durch den Genuß von Tee,

Kaffee, Alkohol, Opium, Haschisch u. a. m. entstehen, sind daher nach Lange auch nicht wesentlich verschieden von ideell veranlaßten Affekten, wie Kummer über eine schlechte Nachricht, Zorn über ein beleidigendes Wort u. a. m. Denn in beiden Fällen ist die körperliche Grundlage der Affekte nach seiner Meinung dieselbe: abnorme Veränderung der Blutzirkulation, herbeigeführt durch die Tätigkeit der Gefäßnerven. Eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Ansicht Langes liegt nun darin, daß er im Anschluß an seine Theorie der Gemütsbewegungen von der Frage ausgeht, welche Gemütsbewegungen uns „Genuß" gewähren können. Diese Fragestellung ist unkorrekt, denn „Genuß" und „Genießen" sind selbst „Gemütsbewegungen", man darf nur fragen, welche Gefühle in das Genießen als Bestandteile eingehen können. Die Hervorbringung der ästhetischen Genüsse (Kunstgenüsse) hängt nun nach Lange hauptsächlich von drei Bedingungen ab, Kunstgenuß entsteht durch die Anwendung der *Abwechslung* (Hauptbeispiel dafür ist der Rhythmus, der uns fortwährend in ein wechselndes Spiel von Spannung und Lösung versetzt), durch die Erregung *sympathischer Stimmung*, (das geschieht hauptsächlich in der Kunst, wo *dargestellte* Gemütsbewegungen in uns eine sympathische Stimmung, ein Mitfühlen hervorrufen) und durch die Erweckung von *Bewunderung*. Die *Kunst* definiert daher Lange als den „Inbegriff der menschlichen Werke, welche durch Abwechslung, sympathische Stimmungserregung oder Erweckung von Bewunderung Genuß gewähren" und ein *Kunstwerk* nennen wir jedes menschliche Werk, das seinen Ursprung in dem absichtlichen Streben hat, durch Auge oder Ohr einen Genuß hervorzurufen.

Die Mängel dieser Auffassung liegen auf der Hand. Langes Theorie des ästhetischen Gefallens ist eine ganz einseitige *Lustlehre* (Hedonik), die den *intellektuellen* Vorgängen des ästhetischen Eindrucks und seinen *äußeren Ursachen* in keiner Weise gerecht wird. Sie bietet aber andrerseits eben hierdurch eine wertvolle *Ergänzung* zu manchen anderen psychologisch-ästhetischen Theorien, die ebenso einseitig intellektualistisch sind. Was die den ästhetischen Ansichten Langes zugrunde liegende Affekttheorie angeht, so kann man gegen sie die Bedenken erheben: 1. Daß es nicht erwiesen ist, daß Verengerungen und Erweiterungen der Blutgefäße wirklich die letzte Basis aller

körperlichen Begleitvorgänge der Gefühle sind; 2. daß Lange irrtümlich jene körperlichen Vorgänge für die Affekte *selbst* erklärt, dabei wird das psychische Wesen der Affekte vernachlässigt, 3. daß die ideellen Ursachen der Affekte (Vorstellungen, Gedanken, Erlebnisse höherer Art) und die Art, wie sie einen Affekt herbeiführen, notwendig ganz anders aufgefaßt werden müssen als die körperlich, durch Genußmittel, wie Tee, Alkohol usf., verursachten psychischen Erregungszustände.

Einen Fortschritt in der Zergliederung des ästhetischen Gefallens müssen wir in allen denjenigen psychologischen Theorien erblicken, die nicht in die Einseitigkeit verfallen, das ästhetische Gefallen mit einer einzigen Formel erledigen zu wollen, wie mit Einfühlung, Kontemplation, innerer Nachahmung, und dergleichen mehr. Alle diese Formeln können nur einen *Teil* des sehr komplizierten ästhetischen Gefallens angeben und müssen notwendig andere wesentliche Bestandteile vernachlässigen. Man muß sich von vornherein sagen, daß ein so komplizierter und reichhaltiger Vorgang sehr verschiedene *Entwicklungsstadien* haben kann und zwar sowohl in dem *zeitlichen* Sinne, daß je nach der Dauer der ästhetischen Betrachtung bald der eine, bald der andere Partialvorgang überwiegen kann, als auch in dem Sinne, daß je nach dem Maße der *ästhetischen Bildung* des einzelnen Menschen, dem etwas gefällt, verschiedene Vorgänge in dem Ganzen des ästhetischen Gefallens vorherrschen können. Daher ließe sich das ästhetische Gefallen nach diesen beiden Richtungen einer genaueren Zergliederung unterziehen, daß man seine einzelnen zeitlichen Stadien untersucht und seine Abhängigkeit von der ästhetischen Bildung des einzelnen Menschen. Einen Anfang zu einer zeitlichen Zergliederung des ästhetischen Betrachtens hat Külpe auf experimentellem Wege gemacht, indem er einfache ästhetische Eindrücke ganz kurze Zeit dem Auge eines Beobachters exponierte, um festzustellen, woran das ästhetische Urteil anknüpft, wenn die Eindrücke in sehr flüchtiger Weise wahrgenommen werden. Allein dieser Versuch ist unzuverlässig, weil die Flüchtigkeit des Eindrucks durchaus keine Gewähr dafür bietet, daß der Betrachtende nicht *nachträglich* den Eindruck innerlich verarbeitet, und über das *Maß* dieser inneren Verarbeitung gewinnt man dabei keine objektiven Anhaltspunkte. Eine genauere Angabe einzelner Stadien des ästhetischen Genießens versuchte Max Dessoir

zu geben. (Beiträge zur Ästhetik 1899—1902 und Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906, S. 154 ff.) Dessoir geht von einer Zergliederung des „ästhetischen Eindrucks" aus. Er betont mit Recht, daß dieser „eine zweifache Betrachtung" erfordert, „die eine, schon seit Jahrhunderten ausgeübt, sucht die in ihm enthaltenen Bestandteile nachzuweisen; die andere knüpft an die Tatsache an, daß jeder einigermaßen bedeutungsvolle Eindruck sich in einem Zeitverlauf entfaltet." Er machte Versuche darüber, indem er einer Anzahl Personen Bilder vorlegte, um zu beobachten, was sie nach einer Betrachtung von 10, 20 oder 30 Sekunden aussagen konnten: Hierbei zerlegt sich dann der ästhetische Eindruck in seine einzelnen Stadien. Zunächst fand Dessoir, daß „gleich zu Anfang" ein gewisser Gesamteindruck mit dem Charakter einer Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit eintritt (ähnlich wie das auch Külpe findet und wie Witasek gegen Lipps betont hat), ohne daß die komplizierten Einfühlungsvorstellungen sich geltend machten. Dessoir nennt das „die spezifische Wertigkeit des ersten Eindrucks". Bei diesem ersten Eindruck gefallen hauptsächlich die sinnlichen Eigenschaften der Dinge, und die Organempfindungen des betrachtenden Menschen spielen eine gewisse Rolle „und daraus erklärt sich die instinktive Sicherheit und Stärke des ersten Eindrucks". Sodann „geht die Beobachtung" erst später „auf das Sachliche ein". „Dabei kommt dann in Betracht, ob der Inhalt leicht oder schwer zu erkennen und ob er der Ausdruck einer die Anteilnahme heischenden Idee ist. Assoziationen aus der individuellen Erfahrung pflegen sich wiederum später hinzuzugesellen." Diese Reihenfolge der Teilvorgänge des ästhetischen Eindrucks fand Dessoir an vielen Versuchspersonen und verschiedenen Gegenständen als „den durchschnittlichen Verlauf" und für geschulte Beobachter und farbige Objekte. Die Unmittelbarkeit und Sicherheit, mit der sich das Gefallen oder Mißfallen des ersten Eindrucks geltend macht, veranlaßt Dessoir, von einem „ästhetischen Reflex" zu sprechen. Bei komplizierteren ästhetischen Eindrücken, insbesondere beim Genießen von Gedichten, tritt dagegen nach Dessoir das ästhetische Genießen erst mit dem Verständnis des Inhaltes ein und der Ausgangspunkt des Gefallens liegt in der Bemühung um dieses Verständnis. Solche Versuche sind allerdings noch recht unsicher, sie enthalten aber einen wertvollen Ansatz zu einer vollständigeren

Zergliederung des ästhetischen Gefallens. Um die „Struktur" des ästhetischen Eindrucks zu bestimmen, unterscheidet Dessoir drei Gruppen von Gefühlen, Sinnesgefühl, Form- und Inhaltsgefühl. Dabei ist seine Behandlung der Inhaltsgefühle besonders interessant. Wir müssen es uns aber leider versagen, hier darauf näher einzugehen.

Auch in der außerdeutschen Ästhetik sind in den letzten Jahrzehnten sehr beachtenswerte Versuche zu einer Zergliederung des ästhetischen Gefallens gemacht worden, aber auch sie erschöpfen keineswegs unser schwieriges Problem. Wir erwähnen unter ihnen nur einige, die unsern bisherigen Untersuchungen nahe stehen. Fräulein Ethel D. Puffer „the psychology of beauty" (Boston und New York 1905) sucht den Begriff des Schönen wieder mehr auf spekulative Weise zu bestimmen und faßt das Schöne auf als das Absolute in der Erscheinung, als eine Einheit und Totalität. Die Psychologie des ästhetischen Eindrucks erläutert sie hauptsächlich durch den Begriff des ästhetischen Ausruhens (aesthetik repose) und kommt dadurch dem Standpunkt der Kontemplation nahe. Ihre Hauptaufgabe sieht sie darin, zu erklären, wie einzelne Künste mit den ihnen eigentümlichen Mitteln diesen Zustand der ästhetischen Ruhe hervorrufen. In England haben H. R. Marshall (aesthetik principles 1895) und Bosanquet (history of aesthetik 1892) und in einem kleineren Werke W. Knight Beiträge zur Ästhetik gegeben. Der erstere auf psychologischer, die beiden letztgenannten auf historischer Basis. Im übrigen wird von den englischen Ästhetikern mehr die vergleichende und entwicklungsgeschichtliche Methode betrieben; wir kommen darauf in dem vierten Kapitel zurück. In Frankreich herrscht mehr die vergleichende und genetische Methode in der Ästhetik vor als die psychologische Betrachtungsweise, beide Arten der Erfahrung des Schönen werden aber auch oft kombiniert. Ein bedeutender Vertreter der vergleichenden Ästhetik ist M. Guyay; die Kombination der psychologischen und vergleichenden Ästhetik wird hauptsächlich weiter geführt von Lucien Bray, die psychologische durch Souriau, Gabriel Séailles, und in zahlreichen ästhetischen Einzeluntersuchungen von Alfred Binet, Paulhan, Sully-Prudhomme. Wertvolle indirekte Beiträge lieferte die ausgiebige Untersuchung der Gefühle und Affekte durch französische Psychologen, wie Théodule Ribot Psychologie des

sentiments, (Psychologie der Gefühle, Paris 1896), Fére, Sollier und Binet. In Italien ist ganz neuerdings eine Anzahl bedeutender Ästhetiker hervorgetreten, wir nennen unter ihnen Manfredi Porena, Mario Pilo und Benedetto Croce und die italienische Psychologie, namentlich ihre physiologische und experimentelle Richtung (besonders vertreten durch Sergi), hat durch ausausgiebige Untersuchungen des Gefühlslebens und der Affekte zur psychologischen Begründung der Ästhetik beigetragen. Das Werk von Porena (Che cos' è il bello?): Was ist das Schöne? (Mailand 1903) berührt sich oft in seinen Ausführungen mit der deutschen Ästhetik. Schön ist nach Porena der Gegenstand, welcher der Seele als objektivierter Wert gefällt (come pregio obbjettivato), damit scheidet der Verfasser alles aus der Ästhetik aus, was von den niederen Sinnen herkommt, weil der Inhalt der niederen Sinne nicht als objektiv, sondern als Zustand des eigenen Körpers aufgefaßt wird. Bei dem Sinnlich-Schönen unterscheidet Porena ein unmittelbar Schönes, wobei wir eine Farbe, einen Ton nur als solchen beurteilen und ein Schönes der Beziehung (bello di rapporto), wie wenn ich z. B. Formen und Farben eines menschlichen Gesichtes mit Rücksicht darauf beurteile, daß sie eben an einem menschlichen Antlitz vorkommen. In seinen Ausführungen über die Bedeutung des Ausdrucks für das Schöne tritt er der Einfühlungstheorie, insbesondere in ihrer Auffassung bei Lipps entgegen (namentlich dessen Begriff der Einfühlung unseres „inneren Tuns"), indem er behauptet, daß das Verständnis des menschlichen Ausdrucks das Ergebnis von Assoziationen ist, die wir durch Erfahrung erworben haben (empiristische Theorie). Der Wert der Ausführungen Porenas besteht in diesem Punkte namentlich darin, daß er die wirkliche Bedeutung ästhetischer Erfahrungen nachgewiesen hat. Die Kunst wird von ihm bestimmt als willkürliches menschliches Hervorbringen des Schönen. Der an sich recht unbestimmte Begriff des Hervorbringens wird dann noch genauer bestimmt durch die verschiedenen Arten der Kunsttätigkeit. Sie ist entweder mehr reproduzierend oder individualisierend (reproduzierend und schöpferisch zugleich) oder rein schöpferisch. Besonders lebhaft betont Porena noch die vollkommene Subjektivität des ästhetischen Urteils und des künstlerischen Geschmacks. Am Schluß seines Werkes gibt Porena eine eingehende Kritik der Ansichten seines Landsmanns Croce. Bene-

detto Croce hat eine Ästhetik verfaßt (Estetica, Palermo 1902, 2. Aufl. 1904, deutsch von Federn 1905).

Der Schwerpunkt dieser Ästhetik liegt allerdings nicht in psychologischen, sondern in historischen Untersuchungen, doch sei von Croces psychologischen Ansichten erwähnt, daß er das ästhetische Verhalten als eine Art von Einheit der anschaulichen Erkenntnis des Besonderen, Konkreten und des geistigen Ausdrucks auffaßt. Seiner theoretischen Seite nach ist es also ästhetische *Auffassung*, und deren Wesen besteht darin, daß wir die Dinge rein anschaulich als konkrete Einzeldinge auffassen. (Croce gelangt dazu, indem er drei „Grade" des Erkennens unterscheidet, sensible, intuitive und logische Erkenntnis conoscenza sensibile, intuitiva e logica, eine Einteilung, die in ihrer radikalen Trennung der Seelenkräfte an die alte Lehre von den getrennten Seelenvermögen erinnert). Zugleich behauptet Croce: „Unmittelbare Erkenntnis *ist* Ausdruck" (l' intuizione è l' espressione), denn unser Geist „erkennt nur, indem er tätig ist, bildet, ausdrückt ... Die intuitive Tätigkeit *erkennt* ebensoviel wie sie ausdrückt". So gewinnt Croce mit dieser etwas unwahrscheinlichen Behauptung eine psychologische Grundlage — *zugleich* für das ästhetische Auffassen und Darstellen, beides ist im Grunde genommen eines und dasselbe. So originell diese Ansicht ist, so wenig ist sie psychologisch haltbar. Denn 1. gibt es keine *rein* anschauliche Erkenntnis, die zwischen Empfindung und Denken als etwas völlig von diesem getrenntes zwischen beiden stände; 2. wird man mit diesem ästhetischen Intellektualismus der Gefühlsseite des ästhetischen Gefallens nicht gerecht; 3. ist es zwar richtig, daß alles zeichnen, bilden, darstellen unsere sinnlich wahrnehmende Auffassung der Dinge *fördert*, indem sie Auge und Aufmerksamkeit zwingt, die Formen und Farben genauer zu beachten und zu analysieren, aber falsch ist es, Anschauung und Ausdruck inneren Lebens (und die davon wieder ganz verschiedene *Darstellung*) für eines und dasselbe zu erklären, sie bleiben vielmehr zwei wesensverschiedene Tätigkeiten.

Wenn wir zusammenfassend sagen sollen, was das Resultat aller neueren Versuche der psychologischen Ästhetik in der Bestimmung der Grundvorgänge des ästhetischen Gefallens ist, so stehen wir scheinbar vor einer verwirrenden Fülle von Meinungen: Persönlichkeitsapperzeption, Illusion, innere Nachahmung,

inneres Nacherleben, Kontemplation, Einfühlung, ein besonderer ästhetischer „assoziativer Faktor", daneben objektive, direkte Faktoren, symbolische Auffassung — das sind scheinbar ganz verschiedene Dinge. Und doch mußten wir anerkennen, daß in jeder dieser Theorien — mit wenigen Ausnahmen — auf einen unzweifelhaft beim ästhetischen Gefallen *mitwirkenden* Teilvorgang hingewiesen wird! Die Lösung des Problems liegt daher — wie fast immer, wenn so vielerlei halbrichtige Ansichten vorliegen — in einer rechten *Vereinigung* aller als mitwirkend nachgewiesenen Elemente des ästhetischen Gefallens. Und diese kann dadurch erreicht werden, daß man 1. genauer zwischen seinen verschiedenen *Stufen* und *Fällen* unterscheidet: Wir verhalten uns *anders* beim Gefallen an ästhetischen Elementareindrücken (Figuren, Farbenkombinationen, Takten usf.) als bei dem eigentlichen Kunstwerk, und bei diesem wieder anders als beim Natureindruck! 2. Und ferner ändert sich auch das ästhetische Verhalten mit dem Maße der ästhetischen *Bildung* des Individuums. Das Urteil des Kenners stützt sich auf *andere* Elemente als das des völligen „Nicht-Kenners". Endlich 3. muß das ästhetische Gefallen nach *allen* seinen psychischen Teilvorgängen *gleichmäßig* gewürdigt werden: nicht bloß nach den intellektuellen, sondern auch nach den Gefühlselementen, nicht bloß mit Rücksicht auf die erworbenen Vorstellungen, sondern auch in seinen elementaren psychophysischen Grundlagen. Wie sich unter diesen Gesichtspunkten unser Problem lösen läßt, das denke ich in einem weiteren Bändchen dieser Sammlung zu zeigen.

Zur Literatur der psychologischen (und experimentellen) Ästhetik des Genießens und Gefallens.

Gust. Th. *Fechner*, Zur experimentalen Ästhetik. Leipzig 1871.

Ligthner Witmer, Philos. Studien v. Wundt. Bd. IX. 1894.

Jonas Cohn, ebendas. Eine vollständige Übersicht über neuere experimentell-ästhetische Schriften gibt O. Külpe in dem Bericht des 2. Kongresses f. exp. Philosophie. Leipzig 1907.

Alfr. Lehmann, Favernes elementare Ästhetik (Dänisch). 1884.

E. v. *Brücke*, Psychologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes. 1866.

H. *Helmholtz*, Optisches in der Malerei. (Vorträge und Reden.)

W. v. *Bezold*, Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. 1874.

A. *Kirschmann*, Die psychologisch-ästhetische Bewertung des Licht- und Farbenkontrastes. 1892.

Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. 1875.
Wundt, System der Philosophie, 2. Aufl. 1897 und Die Kultur der Gegenwart. 1907.
Osw. Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrschr. f. wissenschaftl. Philos. 23. 1899.
Rob. Vischer, Das optische Formgefühl. 1873.
Karl Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Wiesbaden 1903.
—, Über Gemütsbewegungen. Leipzig 1887.
Th. Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. 1897.
—, Komik und Humor. 1898.
—, Der Streit über die Tragödie. 1891.
—, Von der Form der ästhetischen Apperzeption. 1902.
—, Psychologie und Ästhetik. Archiv. f. d. ges. Psychologie (andere kleinere Abhandlungen in verschiedenen Zeitschriften).
Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. 1898.
Karl Groos, Einleitung in die Ästhetik. 1892.
—, Der ästhetische Genuß. 1902.
Jhs. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik. 1876.
E. Meumann, Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. (Festschrift zu Ehren von Max Heinze. Berlin 1905.)
Edith Landmann-Kalischer, Analyse der ästhetischen Kontemplation. Leipzig 1902.
Hermann Kaeser, Der assoziative Faktor des ästhetischen Eindrucks. 1903.
Jacob Segal, Beiträge z. experimentellen Ästhetik. Archiv f. die ges. Psychologie VII. 1906.
—, Die bewußte Selbsttäuschung. Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. VI. 1905 (enthält eine scharfsinnige Widerlegung der Theorie von Konrad Lange.)
—, Psychologische und normative Ästhetik. Zeitschrift für allgem. Ästhetik von Dessoir. II, 1.
Konrad Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses, und Das Wesen der Kunst. 2 Bde. 1901. (2. Aufl. 1904.) Tübingen 1896.
Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. 1904.
Georg Hirth, Das plastische Sehen als Rindenzwang. 1892.
—, Aufgaben der Kunstphysiologie. 1891.

Zur außerdeutschen psychologischen Ästhetik führen wir zu den im Text erwähnten Schriften noch die folgenden genaueren Titel an:

Croce, (Benedetto), Estetica. Palermo 1902. Sandron. (2. Aufl. 1904, deutsch von Federn 1905.)
Pilo, (Mario), Estetica.
—, Psicologia musicale. Milano. U. Hoepli.
Porena (Manfredi), Che cos' é il bello? Schema d'un' estetica psicologica. Milano, U. Hoepli 1905.
Ribot (Théodule), Psychologie des sentiments. Paris 1896. Alcan.
Sully-Prudhomme, L'expression dans les beaux arts. Paris 1883. Lemerre.

Sechster Abschnitt.

Die Psychologie des künstlerischen Schaffens.

Es klingt förmlich wie eine Vermessenheit, wenn der Philosoph oder der Psychologe, der nicht selbst ein vollendeter Künstler ist, es unternehmen will, eine Psychologie des künstlerischen Schaffens zu entwerfen und noch wohl gar mit dem Anspruch auf wissenschaftliche und exakte Behandlung dieses schwierigsten aller ästhetischen Probleme. Machen wir uns mit einem Wort klar, warum dieses Problem auf den ersten Blick fast aussichtslos erscheint. 1. Das Schaffen des Künstlers ist seinem Wesen nach eine produktive, schöpferische Tätigkeit. Diese kann nur der ganz verstehen, der selbst zu schöpferischer Arbeit befähigt ist. 2. Es ist eine ganz eigene Art schöpferischer Tätigkeit: der Künstler arbeitet nicht wie der wissenschaftliche Forscher mit abstrakten Begriffen, die einer allgemein verständlichen Formulierung und Mitteilung zugänglich sind, sondern er erzeugt seine Schöpfungen mit anschaulichen Mitteln, die dem Material einer bestimmten Kunst entsprechen. Er arbeitet daher auch innerlich im wesentlichen mit anschaulichen Vorstellungen, mit Farben- und Formvorstellungen, mit Vorstellungen von Tönen, Melodien und Harmonien, mit den Mitteln einer gewählten oder gebundenen, durch Kunstregeln beherrschten Sprache usf. Der Philosoph, der dieses Schaffen nachverstehen will, muß imstande sein, sich in dieses, seiner abstrakt-wissenschaftlichen Begabung meist fremdartige geistige Hervorbringen hineinzuversetzen. Dazu muß er selbst im gewissen Maße zu der gleichen Art des geistigen Schaffens befähigt sein. 3. Da diese Tätigkeit in jeder Kunst wieder eine andere ist, je nach den Mitteln der Kunst und da das Herausſuchen des Gemeinsamen alles künstlerischen Schaffens etwas relativ Unwesentliches ist (das uns höchstens

gewisse allgemeine Gesichtspunkte für das Verständnis dieser Tätigkeit und eine allgemeine psychologische Basis desselben geben kann), so bleibt der Schwerpunkt des Verständnisses künstlerischer Tätigkeit immer in der speziellen Analyse bestimmter Arten und einzelner Fälle ihrer Betätigung. Der Psychologe, der das künstlerische Schaffen mit dem ihm allein zugänglichen Mittel der Selbstbeobachtung verstehen wollte, müßte nicht nur selbst ein schaffender Künstler, sondern sogar ein universal begabter, in allen Zweigen der Kunst tätiger Künstler sein. Die Art der Tätigkeit des Künstlers wird viel weniger durch allgemeine und rein psychologische Bedingungen bestimmt, als durch die speziellen Bedingungen des Schaffens in einer bestimmten Kunstgattung. Daraus folgt, daß die Mittel der rein psychologischen Analyse — die allein jedem Forscher zugänglich sind — für unser Problem nicht weit reichen. 4. Wenn irgendwo im Gebiet der Ästhetik, so macht sich beim künstlerischen Schaffen immer ein rein individuelles Moment geltend. Was der echte Künstler in seinem Kunstwerk ausdrückt, das ist, inhaltlich betrachtet, ein rein individuelles Erlebnis oder eine ganz persönliche Auffassung der Wirklichkeit und ihrer sinnlichen Erscheinungsweise, zugleich hat jeder wahre Künstler auch eine individuelle Form des Darstellens. Er hat seine „Form", seinen Stil, seinen Pinselstrich, seine eigene Sprache oder seine eigenen Melodien und Harmonien (das, was man wohl in den bildenden Künsten die Handschrift des Künstlers nennt). Das rein Individuelle kann aber nur in dem Sinne Gegenstand der Wissenschaft werden, daß wir es in seiner rein individuellen Form beschreiben und daß wir im allgemeinen mit dem Einfluß individueller Momente in den allgemeinen Bedingungen des künstlerischen Schaffens rechnen müssen. Die Persönlichkeit ist aber immer mehr Sache eines unmittelbaren und intuitiven Verständnisses als erschöpfender wissenschaftlicher Analyse.

Aus all diesen Gründen ist Psychologie des künstlerischen Schaffens das schwierigste Problem der Ästhetik, und es ist mit Mitteln der Wissenschaft immer nur teilweise lösbar. Man darf freilich die Bedeutung des Individuellen in der Kunst auch nicht übertrieben, es ist nicht etwa erlaubt, zu sagen, daß im künstlerischen Schaffen „alles individuell" sei, deshalb spreche ich auch nur von einem individuellen Moment, das sich in ihm geltend macht. Denn auch der Künstler gebraucht bei seinem

Schaffen und Bilden die allgemeinen Mittel des Sinnengedächtnisses, der Phantasie, der Reflexion, die motorischen Prozesse des Bildens und Darstellens mit der Hand oder mit der Sprache, diese sind aber sämtlich Gegenstand psychologischer Forschung, und die spezielle Tätigkeit des Künstlers wird in jeder Kunst durch gewisse, immer gleiche objektive Mittel und Gesetze bedingt: In der Malerei z. B. durch die Bedingungen der Darstellung des dreidimensionalen Raumes auf der Ebene des Bildes mit den Mitteln der Farben und Helligkeiten oder in der Poesie durch die Mittel des sprachlichen Ausdrucks und die Regeln des Versbaues und der einzelnen Dichtungsarten. Endlich können wir vermuten, daß in dem künstlerischen Schaffen auch gewisse allgemeine menschliche Triebe und ein allgemeiner, menschlicher, psychophysischer Mechanismus der Übertragung von innerlich Erlebtem in äußere Darstellung zur Wirksamkeit kommt. Dies alles kann aber zugleich Gegenstand wissenschaftlicher Forschung werden. Aber es fragt sich, auf welchem Wege die Forschung dazu vordringen kann.

Betrachten wir jene psychischen Vorgänge, wie sie, durch die Natur dieser Mittel bestimmt, im Dienst der Aufgabe einer Kunst arbeiten, so stellen wir sie damit unter den ästhetischen Gesichtspunkt und haben sowohl in den allgemeinen psychologischen (subjektiven) Bedingungen der künstlerischen Tätigkeit wie in den durch die Natur der Mittel der Kunst gegebenen objektiven Bedingungen des künstlerischen Schaffens die Angriffspunkte und das Feld, auf dem die wissenschaftliche Analyse des künstlerischen Schaffens stattfinden muß; und auch das rein individuelle Moment entzieht sich nicht ganz der wissenschaftlichen Forschung, wir können wenigstens darüber allgemeine Regeln aufstellen, wie weit und in welchem Sinne es sich in der schaffenden und bildenden Tätigkeit des Künstlers geltend machen muß. Die Psychologie des künstlerischen Schaffens muß aber nach unserer heutigen Auffassung der Psychologie auch durch die Berücksichtigung physiologischer Parallelvorgänge mit der Geistestätigkeit des Künstlers ergänzt werden. Viele Vorgänge beim Künstler, wie sein Sehen und Hören, die motorischen Prozesse bei der bildenden und darstellenden Tätigkeit seiner Hand, der Ausdruck des inneren Lebens mit der Sprache, haben eine der Forschung zugängliche physiologische Seite. Wir sprechen daher besser von einer physiologisch-psychologischen Analyse des künst-

lerischen Schaffens, und die physiologische Psychologie der Sinnestätigkeit und der peripheren und zentralen Bedingungen der Verarbeitung von Sinneseindrücken und des motorischen Darstellens und Bildens kann uns bisweilen große Dienste leisten.

Aus diesen Überlegungen geht nun ferner hervor, wo unsere Quellen für die wissenschaftliche Analyse des künstlerischen Schaffens zu suchen sind. Soweit der Psychologe auf Grund seiner individuellen Begabung imstande ist, selbst künstlerisch schaffend tätig zu sein, wenn auch nur in dilettantischer Weise, soweit wird ihm das Verständnis der künstlerischen Tätigkeit zum Teil durch direkte Selbstbeobachtung und Verwertung seiner eigenen Erfahrungen, zum Teil auch durch Analogieschlüsse von dieser aus zugänglich sein, und auf je mehr Kunstgebiete sich seine Betätigung erstreckt, desto besser für seine Lehre vom künstlerischen Schaffen. Daß künstlerische Nichtbegabung ein Hindernis für den Ästhetiker sein kann, wissen wir aus zahlreichen berühmten Beispielen. So mußte sich z. B. Friedrich Theodor Vischer den musikästhetischen Teil seines Hauptwerkes von Köstlin schreiben lassen, und Kant besaß für die ästhetische Bedeutung der Musik überhaupt nur ein geringes Verständnis. Man könnte nun glauben, der Ästhetiker brauche sich nur im Geiste in das künstlerische Schaffen hineinzuversetzen und es innerlich nachzuerleben, um zu einer Analyse desselben befähigt zu sein. Aber dieses Nacherleben kann immer nur ein ganz unvollständiges sein, das zu zahlreichen Selbsttäuschungen führt, wenn der Ästhetiker die eigene Art der Mittel und Gesetze einer bestimmten Kunst, an welche das Schaffen des Künstlers gebunden ist, nicht aus eigener Erfahrung kennt. Die Methode des Nacherlebens setzt eine detaillierte Kenntnis der wirklichen Tätigkeit des Künstlers voraus, sonst wird sie zu einem willkürlichen Erfinden vermeintlicher künstlerischer Tätigkeit. Wer will Richard Wagners Kunstschaffen durch bloßes inneres Nacherleben verstehen, wenn er nicht soviel musiktheoretische Kenntnis besitzt, um sich im einzelnen die musikalischen und rhythmischen Mittel klar zu machen, mit denen Wagner die ästhetischen Wirkungen seiner Tondramen erreicht hat?

Hieraus ergibt sich nun für die Methode der wissenschaftlichen Erforschung des künstlerischen Schaffens eine wichtige Folgerung. Wenn nämlich die bloße Selbstbeobachtung und eigene Erfahrung des Ästhetikers für dieses Problem — außer in den

höchst seltenen Fällen, daß der Ästhetiker zugleich ein universaler Künstler ist — nicht ausreicht, so ist das Problem kein rein subjektives und psychologisches, sondern es hat eine wichtige objektive Seite: die Sammlung von Beobachtungen über künstlerisches Schaffen und seine Bedingtheit durch die Natur der Mittel einer Kunstgattung.

Damit bleibt auch die Methode der Behandlung dieses Problems keine rein psychologische mehr, sie wird zum größten Teil zu einer objektiven. Diese objektive Methode kann sich auf die Aussprüche und Reflexionen von Künstlern über ihre eigene Tätigkeit stützen, und dabei namentlich auch Unterhaltungen mit Künstlern, biographische und autobiographische Notizen, den objektiv feststellbaren Entwicklungsgang der einzelnen Künstler und die verschiedenen Perioden ihres Schaffens verwerten. Sie kann 2. aus einer vergleichenden Betrachtung der Kunstgattungen und der Eigenschaften einzelner Kunstwerke Rückschlüsse machen auf die Art der Tätigkeit, durch die sie hervorgebracht sein müssen. Sie kann 3. den Künstler bei seiner Arbeit selbst beobachten und die Art und Weise, wie er mit der technischen Gebundenheit durch die Kunstmittel zu ringen hat durch direkte Beobachtung feststellen. Erst wenn wir uns auf diese Weise ein vollständiges, objektives Bild von dem künstlerischen Schaffen und seinen objektiven Bedingungen innerhalb der einzelnen Künste klargemacht haben, kann die subjektive psychologische Arbeit beginnen und die rein innere Tätigkeit des Künstlers zunächst innerhalb der einzelnen Künste feststellen, um hieraus das Gemeinsame aller künstlerischen Tätigkeiten abzuleiten. Ohne diese objektive Vorarbeit bleibt die Psychologie des künstlerischen Schaffens ein vages, unwissenschaftliches und willkürliches Gerede. In einem Punkte kann aber die Psychologie uns große Dienste für unser Problem leisten: sie kann uns helfen, die eigentümliche Begabung zu verstehen, die den Künstler auszeichnet, und wir haben in der Gegenwart eine wissenschaftliche Begabungslehre, die dazu manche entscheidenden Schritte getan hat. Es ist aber noch eine weitere Methode denkbar, die bei der Erforschung der künstlerischen Tätigkeit Dienste leisten kann, eine Methode, bei der freilich auch der Sinn des ganzen Problems etwas verschoben wird: Die vergleichende Methode. Das künstlerische Schaffen zeigt gewisse Analogie, Ähnlichkeiten mit anderen Tätigkeiten des menschlichen Geistes z. B.

mit dem Spiel (eine Analogie, die oft bedeutend übertrieben worden ist!) ferner mit verschiedenen Arten des Ausdrucks des inneren Lebens in Mienen und Gebärden und überhaupt in der ganzen vom Willen beherrschten Muskulatur, mit der eigentlichen Arbeit der Hand, wenn sie im Dienste der Lebensbedürfnisse Werkzeuge oder gewerbliche Gegenstände schafft, ferner mit dem Bilden und Gestalten der reinen Phantasietätigkeit; ja auch die wissenschaftliche Darstellung eines abstrakten Begriffsinhaltes oder eines anschaulich konkreten Gebietes unserer Erkenntnis hat manche Analogie mit dem künstlerischen Schaffen. Wir können nun durch den Nachweis von Analogien und insbesondere durch die Bezeichnung der charakteristischen Unterschiede des künstlerischen Schaffens von diesen ihm mehr oder weniger verwandten Tätigkeiten die Tätigkeit des Künstlers in die gesamte menschliche Geistestätigkeit einreihen und ihr ihren Platz neben anderen verwandten Tätigkeiten anweisen. Hierdurch gewinnen wir zugleich den allgemeinen Hintergrund menschlicher Tätigkeiten, von dem aus die spezielle Art des künstlerischen Schaffens erst vollkommen verstanden werden kann, indem wir seine Beziehung zu der Gesamtheit anderer menschlicher Tätigkeiten nachweisen. Wendet man endlich die vergleichende Methode auch in dem Sinne an, daß man Rückschlüsse aus der Entwicklung der Kunst auf die künstlerische Tätigkeit macht, so behandelt man unser Problem in dem Sinne, wie das künstlerische Schaffen nicht beim einzelnen Künstler, sondern in der menschlichen Gattung als eine allgemeine Anlage und ein Trieb der menschlichen Natur überhaupt zu denken ist.

Überblicken wir die bisherigen Versuche zu einer Ästhetik des künstlerischen Schaffens, so erscheinen sie gegenüber der Bedeutung des Problems noch in einem recht unbefriedigenden Lichte, wir sind weit davon entfernt, in der Ästhetik der Gegenwart über das Wesen des künstlerischen Schaffens das letzte Wort gesprochen zu haben. Im allgemeinen lassen sich diese Versuche in drei Gruppen ordnen: Sie sind zum Teil mehr allgemeine und abstrakte Bemühungen der Philosophen, die gemeinsamen Grundzüge aller einzelnen Arten des künstlerischen Schaffens festzustellen, die häufig ohne zureichende Kenntnis dessen, was bei der Arbeit des Künstlers vor sich geht, ausgeführt wurden. Immerhin können diese allgemeinen Behandlungen unseres Problems, die mehr das Gemeinsame des künst-

lerischen Schaffens als seine speziellen Ausprägungen in den einzelnen Künsten betreffen, manche allgemeine psychologische und physiologische Vorgänge, die dabei eine Rolle spielen, richtig angeben. Eine zweite Gruppe können wir bezeichnen als die „Künstlerästhetik". Darunter verstehe ich die Angaben von Künstlern über ihr eigenes Schaffen, wie sie uns in der älteren und neueren Literatur in sehr großer Zahl vorliegen. Wir finden sie zum Teil in Biographien, Selbstbiographien, Gesprächen mit Künstlern, die von ihren Freunden herausgegeben wurden, in Tagebüchern, Künstlerbriefen, und in Form einiger weniger Werke, in welchen Künstler sich mit Bewußtsein auf das ästhetische Gebiet begeben haben, um über ihre Tätigkeit und manche mit ihr zusammenhängenden Probleme zu reflektieren. So wichtig für uns auch alle Angaben der Künstler über ihre eigene Tätigkeit sind, so dürfen wir uns doch keineswegs vom Standpunkte der Wissenschaft aus sklavisch an sie binden; denn einmal ist es nicht gesagt, daß der Künstler sich selbst genau zu beobachten versteht, ferner nicht, daß er seine Beobachtungen exakt zum Ausdruck bringt. Ferner mischt sich bei manchen Künstlern auch die Reflexion und das Vorurteil der Mode oder eines bestimmten Zeitgeschmackes oder einer Stilperiode in ihre Angaben ein. Typisch für die mehr reflektierende als beobachtende Art künstlerischer Aussprüche ist die bekannte Schrift des Bildhauers Adolf Hildebrand „Das Problem der Form in der bildenden Kunst", die mit absolut unzureichenden psychologischen Begriffen und mangelhaften optischen Kenntnissen mehr Reflexion als Beobachtung wiedergibt und dessen „Lehre vom Fernbild" psychologisch unrichtig ist.

Auch der Weg der Rückschlüsse aus den Kunstwerken und von der Kunstforschung aus auf das künstlerische Schaffen, insbesondere von der vergleichenden Kunstforschung aus ist in der Gegenwart häufig beschritten worden. Um Wiederholungen zu vermeiden, wollen wir die Ergebnisse dieser Methode hier nur kurz erwähnen, um auf sie bei der Besprechung der einzelnen Zweige der Kunstforschung zurückzukommen. Inhaltlich unterscheiden sich die Auffassungen des künstlerischen Schaffens vor Allem nach der Gattung der Tätigkeit, zu der es die einzelnen Ästhetiker rechnen.

Zu der ersten Gruppe der Analysen des künstlerischen Schaffens mit rein philosophischen Mitteln ge[illegible]kannte Werk

von Konrad Fiedler „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" (1887). Fiedler beschränkt sich ganz auf die Tätigkeit des bildenden Künstlers, indem er mit Recht betont, daß es kein künstlerisches Schaffen im allgemeinen gibt. Er will die Entstehung der Tätigkeit des Künstlers „aus der menschlichen Natur" erforschen, und infolgedessen beschäftigt sich Fiedler mehr mit einer allgemeinen Psychologie des sinnlichen Wahrnehmens, Vorstellens, des Denkens und der Sprache als mit dem künstlerischen Schaffen selbst. Um *dieses* zu verstehn, hebt er insbesondere den Gedanken hervor, daß in der künstlerischen Tätigkeit nicht nur eine „Fortsetzung des Sehprozesses" liegt und daß die Eigenart künstlerischer Begabung nicht darin liegt, daß der bildende Künstler die Natur besonders genau anschaulich auffaßt — das ist vielmehr auch bei Nichtkünstlern möglich — die Kunst fängt vielmehr erst da an, „wo die Anschauung aufhört". Der Künstler zeichnet sich also dadurch aus, daß ihn seine eigentümliche Begabung in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar *zum anschaulichen Ausdruck überzugehen*. Seine Beziehung zur Natur ist keine anschauliche, sondern eine Ausdrucksbeziehung, und in dieser liegt das eigentümliche „Wunder der Kunst". Ausdrucksbewegungen also, die wir allgemein bei den Menschen angedeutet finden, gelangen beim Künstler „zu einer einseitigen, und das gewöhnliche Maß übersteigenden Entwicklung". Die Tätigkeit des Künstlers steht ferner nicht in einem eigentlichen *Gegensatz* zu der des *wissenschaftlichen* Forschers, in beiden ist vielmehr *derselbe* Trieb mächtig: die Wirklichkeit nicht bloß passiv anzuschauen und von ihr zu wissen, sondern sie durch eigene Verarbeitung „tätig zur Klarheit und zu Reichtum zu entwickeln"; nur tun beide das mit verschiedenen Mitteln und in verschiedener Weise, der Forscher mit Gedanken und Begriffen, der Künstler mit den Darstellungsmitteln der Kunst, die ihm ebenfalls eine eigene Art „Erkenntnis der Welt" verschaffen soll. Diese ist aber eine viel reichhaltigere und klarere als die in Worten und Begriffen, denn was er erfaßt und darstellt, sind die Dinge selbst. Daher ist die Tätigkeit des Künstlers Hervorbringung und Darstellung einer Wirklichkeit. Alles Erfassen der Wirklichkeit mit der *Erkenntnis* hat etwas Unbefriedigendes, *deshalb* greift der Mensch in seinem *künstlerischen Triebe* zu einer „mechanischen Tätigkeit" und unterzieht sich der Bearbeitung eines Stoffes,

um eine sichtbare Wirklichkeit herzustellen. Eben darum muß aber auch künstlerische Tätigkeit immer fragmentarisch bleiben, sie ist „ein immer und überall sich wiederholender, zu den verschiedenen Graden des Gelingens führender Versuch, in das Gebiet des Sichtbaren Seins vorzudringen und es in gestaltender Form dem Bewußtsein anzueignen."

Wir sind auf Fiedler's Gedanken etwas genauer eingegangen, weil seine Betonung des Triebes zum Ausdruck und zur Darstellung beim Künstler in vielen Auffassungen des künstlerischen Schaffens wiederkehrt. Gegen Fiedler muß man bemerken, daß natürlich das gesteigerte Sehen und Beobachten eine unerläßliche Bedingung des künstlerischen Schaffens ist, ebenso die gesteigerte Leistung des Sinnengedächtnisses und der anschaulichen Phantasie. Aber das ist richtig, daß alle diese „theoretischen" Begabungen keinen Künstler machen, sondern daß das Darstellungsvermögen hinzukommen muß. Es ist aber noch sehr die Frage, ob das künstlerische Darstellen und Bilden auf eine Stufe zu stellen ist mit dem, was wir im allgemeinen als „Ausdruck inneren Lebens" oder als die „Ausdrucksvorgänge" bezeichnen. Was den Ausdruck innerer Erlebnisse in Mienen und Gebärden — der allein die Bezeichnung Ausdruck im strengsten Sinne des Wortes verdient — von dem künstlerischen Schaffen fundamental unterscheidet, ist dies, daß durch ihn kein bleibendes Werk geschaffen wird und daß er überhaupt niemals den Charakter der darstellenden und bildenden Tätigkeit annimmt, außer sofern bei dem mimischen Künstler das Darstellen selbst auf das Mittel des Gebärdenspiels angewiesen ist. Bei Fiedler vermissen wir ferner eine Angabe der einzelnen Stadien des künstlerischen Schaffens, z. B. des Übergangs von Auffassung der Natur zum Phantasiebild, zur Komposition des Kunstwerkes und dann wieder zur Reflexion über die Darstellungsmethode und endlich die Ausführung selbst bis zu der letzten „Seite". Der Nachweis dieser Stadien des künstlerischen Schaffens ist aber für sein Verständnis von fundamentaler Bedeutung.

An diesem Nachweis haben sich die meisten übrigen modernen Ästhetiker versucht. Wundt hat namentlich die Wichtigkeit der künstlerischen Eingebung betont, die blitzartig den Künstler erleuchtet, wenn er die Idee seines Kunstwerkes faßt. Jeder künstlerischen Schöpfung liegt nach Wundt eine aktive Phantasie-

tätigkeit zu Grunde, die nicht das Ganze des Kunstwerkes „mosaikartig" aus Teilen zusammensetzt, sondern die Idee des Ganzen zuerst ins Bewußtsein bringt. Vor allem darf man nach Wundt nicht glauben, daß die ursprüngliche Idee des Kunstwerks durch logische Denkakte erworben wird. „Der wahre Künstler wird nie darüber Auskunft geben können, welchen Zweck er bei einer bestimmten Schöpfung im Auge hat". Im Gegensatz zu Wundt hat Georg Hirth hervorgehoben, daß die mühevolle Arbeit des Künstlers, sich die Schranken der Verwirklichung seiner Eingebung klar zu machen, das Berechnen und Abwägen der technischen Mittel, das Ringen mit dem Material und seiner Bearbeitung von größter Wichtigkeit für das Verständnis künstlerischer Arbeit ist. Infolge dieser Beschränkung durch die Mittel einer Kunst bedarf der Künstler gerade einer „kritischen Schulung seiner Phantasie", kraft deren er alles Überschwengliche, Unrealisierbare, Unbrauchbare aus der Idee seines Kunstwerkes verbannen muß, während gerade der „Nichtkünstler" seiner Phantasie keine Zügel anzulegen braucht. Ebenso verlangt Hirth, daß der Künstler einen klaren „Zweck" bei seiner inneren Arbeit im Auge habe. Wir müssen Hirth in diesem Punkte Recht geben. Denn die ganze Kunstgeschichte lehrt uns, daß zahlreiche Kunstwerke aus der zielbewußten Lösung bestimmter künstlerischer Probleme hervorgegangen sind. Besonders lehrreich für diesen Nachweis sind die vielen Einzelforschungen unserer Kunsthistoriker über den Entwicklungsgang einzelner Kunstwerke, in denen immer wieder dasselbe künstlerische Problem auftritt, das sich die Künstler vollkommen klar machen und um dessen Lösung sich oft durch viele Generationen hindurch die künstlerische Arbeit gedreht hat. So zeigt z. B. Studnicka in seiner Untersuchung über die allmähliche Wandlung der Form der griechischen Siegesgöttin, daß es sich dabei um das schwierige Problem handelte, in Marmor eine herabschwebende Gestalt darzustellen; ein solches Problem schwebte den griechischen Bildhauern Jahrhunderte lang mit Bestimmtheit vor und mußte sich mehr durch zielbewußte Reflexion als durch blitzartige Eingebung lösen lassen. Dasselbe ersieht man aus dem Werk von Georg Weicker „Der Seelenvogel", in welchem das Problem der symbolischen Darstellung der Seelen verstorbener Menschen mittelst einer Vogelgestalt durch mehrere Jahrhunderte hindurch verfolgt wird. Im übrigen hat Georg Hirth insbesondere die physiologische Seite des künstlerischen Schaffens

mit eingehender Bearbeitung seiner einzelnen Teilvorgänge in ihrer physiologischen und anatomischen Grundlage behandelt.

Unter den Autoren, welche sich mit der Analyse der Einzelstadien des künstlerischen Schaffens besonders befassen, kommen auch wieder namentlich psychologische Ästhetiker in Betracht. So hat Max Dessoir vier Stadien oder Phasen des künstlerischen Schaffens unterschieden: die Verzückung, sie entspricht etwa der Eingebung bei Wundt und ist jener erste Zustand begeisterter innerer Erregung, der der Erzeugung der Idee des zukünftigen Werkes vorangeht. Auf sie folgt die Konzeption, die erste eigentliche Idee des zukünftigen Werkes. Hierauf folgt die erste flüchtige Ausführung, die Skizze, darauf dann die eigentliche und letzte Ausführung oder innere Durchführung. Gegenüber der verbreiteten Meinung, daß der Künstler besonders gut beobachten müsse, will Dessoir mehr Wert darauf legen, daß die ganze Lebenserfahrung des Künstlers ein instinktives Sehen und Erinnern ist, ein absichtsloses Erleben; denn durch die systematische Beobachtung gewinnen wir zerstreute Einzelheiten, der Künstler bedarf dagegen der Anschauung eines Ganzen. In der Phantasie des Künstlers ist das Ganze gewissermaßen früher als seine Teile; eben weil der Künstler Gesamtvorstellungen von Dingen hat, kann er sie nun in seiner Phantasie verarbeiten und bald diesen, bald jenen Bestandteil der Gesamtvorstellung zu seinem zukünftigen Zwecke gebrauchen. Wir sehen hierin offenbar einen grundlegenden Gegensatz der Auffassungen hervortreten, bei Dessoir und Wundt wird mehr das Ausgehen von der Idee des ganzen Kunstwerkes betont, bei Hirth mehr das Ausgehen von künstlerischen Einzelheiten. So versucht Hirth auch an Beispielen zu zeigen, daß ein Kunstwerk sehr wohl mosaikartig durch eine zielbewußte Denkarbeit entstehen kann. Das ist oft der Fall, wenn dem Künstler eine bestimmte Aufgabe von einem Auftraggeber gestellt wurde. So wurde z. B. Albrecht Dürers Triumphpforte des Kaisers Maximilian von der Kaiserlichen Hofkanzlei vorgeschrieben, trotzdem hat der Künstler es verstanden, ein echtes Kunstwerk daraus zu gestalten (Hirth, S. 16/17).

In solchen Gegensätzen der Auffassung zeigt sich recht deutlich, wie wenig wir durch allgemeine Betrachtung des künstlerischen Schaffens gewinnen, eine Tätigkeit, die so kompliziert ist und so verschiedene Formen und Fälle annehmen und ver-

schiedene Wege einschlagen kann, muß eben in dieser konkreten Mannigfaltigkeit gewürdigt werden und was als allgemeiner Prozeß übrig bleibt, ist nicht viel mehr als einige ganz allgemeine Bestimmungen, mit denen nicht viel gewonnen wird. Der Schwerpunkt der zukünftigen Forschung wird daher mehr in psychologischer Einzelarbeit nach Art der Untersuchungen von Dessoir oder physiologischer, nach Art derer von Hirth und anderen oder endlich in vergleichenden Betrachtungen der Kunstwerke und Rückschlüssen aus ihnen auf die Tätigkeit bestehen müssen, aus der sie hervorgehen. In dem erwähnten Gegensatz dürfte die Wahrheit wohl in einer Vereinigung beider Ansichten zu suchen sein; es gibt einerseits individuelle Unterschiede der künstlerischen Begabung, die — ähnlich wie auf wissenschaftlichem Gebiet — als eine vorzugsweise synthetische (zusammenfassende) und eine mehr analytische (zergliedernde) Geistesart zu bezeichnen sind, und sodann ist je nach der speziellen Aufgabe des Künstlers und dem Ausführungsstadium bald mehr ein „mosaikartiges" Kombinieren von Einzelheiten, bald mehr ein Abklären allgemeiner Ideen für den Künstler erforderlich.

Einen anderen Weg zum psychologischen Verständnis des künstlerischen Schaffens schlagen solche Ästhetiker ein, welche sich mehr die künstlerische Begabung, insbesondere ihre höchste Stufe, das künstlerische Genie zum Gegenstande der Untersuchung machen. Dazu hat uns die neuere Individualpsychologie in ihrer ausgedehnten Erforschung individueller Begabungsunetrschiede (der Vorstellungstypen, Gedächtnistypen, Phantasietypen) ein großes und sehr brauchbares Material geliefert. Auf die künstlerische Begabung ist diese neue Begabungsforschung aber leider noch wenig angewendet worden. Gute Anfänge dazu sind insbesondere gemacht worden von Alf. Binet und früher schon von dem Engländer Francis Galton; ebenso kann uns die Erforschung krankhafter Steigerung der Begabung und überhaupt die pathologische Veränderung des Seelenlebens wichtige Beiträge zum Verständnis jener einseitigen Steigerung der Begabung liefern, die in vielen Fällen das künstlerische Genie auszeichnen. Das Genie ist zu allen Zeiten den Menschen ein interessantes Problem gewesen. Lessing, Kant, Schopenhauer haben sich ausführlich mit seiner Erklärung beschäftigt und noch in unseren Tagen hat der bekannte Streit zwischen Hermann Türk und Kuno Fischer gezeigt, welchen Ehrgeiz neuere

Ästhetiker auf die Frage der Priorität in einer Erklärung des Genies setzen.

In der Auffassung des künstlerischen Genies stehen sich heutzutage zwei grundverschiedene Ansichten gegenüber: Entweder bringt man die geniale Begabung des Künstlers in Zusammenhang mit einer ins Krankhafte gesteigerten Einseitigkeit menschlicher Begabung überhaupt, und die außerordentlich gesteigerte Begabung des Genies wird dann vielfach so angesehen, daß sie notwendig zugleich eine Vernachlässigung oder Verkümmerung anderer geistiger Tätigkeiten mit sich bringt, oder sie soll sich nicht entfalten können, ohne daß das Nervensystem und das allgemeine körperliche Wohlbefinden auf das tiefste geschädigt werde. Eine zweite Gruppe von Ästhetikern leugnet hingegen, daß die geniale Begabung und insbesondere die des Künstlers etwas Krankhaftes haben müsse, man versucht dann, die künstlerische Begabung vom Standpunkte der wissenschaftschaftlichen Begabungslehre des normalen Menschen aus zu verstehen. Zu der ersten Gruppe gehören insbesondere unter den Ästhetikern Fr. von Hausegger, der die Arbeit des Künstlers mit traumhaften und hypnotischen Zuständen vergleicht, ferner Dilthey und Dessoir. Dessoir hat besonders die an das Krankhafte grenzende Steigerung der Nerventätigkeit des genialen Menschen hervorgehoben; Wilhelm Dilthey hat die Verwandtschaft zwischen dichterischer Einbildungskraft und Wahnsinn festzustellen versucht und eine spezielle Analyse der dichterischen Phantasie gegeben. Eine ähnliche Auffassung wird besonders von Medizinern vertreten: P. J. Möbius hat versucht, an Schopenhauer, Nietzsche, Goethe u. a. zu zeigen, daß geniale Begabung oft mit neurasthenischer Veranlagung, erblicher Belastung, und zahlreichen krankhaften Zügen zusammen besteht. Am weitesten geht hierin Cesare Lombroso, der in seiner Schrift Genie und Irrsin eine Menge Tatsachen über die pathologische Begabung gesammelt hat. Namentlich ist es interessant, zu sehen, daß die verbrecherische Anlage häufig mit genialen Zügen vereinigt ist, und die Psychologie des Verbrechers und des Hochstaplers zeigt oft in überraschender Weise ein Zusammenbestehen von einzelnen genialen Zügen mit krankhafter Veränderung des moralischen Sinnes bei gleichzeitiger Herabsetzung der Urteilsfähigkeit bis zum Schwachsinn, so daß man versucht ist, von genialen Verbrechern und genialen Schwachköpfen zu reden.

Eine Erklärung der künstlerischen Begabung vom Standpunkte der normalen Psychologie aus versuchte Gabriel Séailles (Das künstlerische Genie, Leipzig 1904). Seine Grundbehauptung ist geradezu die: das Genie ist *keine* Abnormität, es bedeutet immer nur einen Grad-, keinen Wesensunterschied von der normalen Begabung. Als Kern der künstlerischen Begabung sieht auch Séailles an, die enge Beziehung zwischen dem inneren Bilde und der darstellenden Bewegung und er meint, daß das Bild zur Bewegung werde, wenn es sich bloß festsetze und sich immer wieder aufdränge. „Die Bewegungen setzen sich alsdann in derselben Weise zusammen wie die Bilder." Die Art und Weise, wie dies geschieht, wird aber von Séailles nur in ungenügender Weise beschrieben.

Wir müßten nun noch auf die außerordentlich reiche Literatur eingehen, die als Quelle für die Aussprüche und Bekenntnisse von *Künstlern* über ihre eigene Tätigkeit in Betracht kommt. Es würde jedoch weit über den Raum dieser Schrift hinausführen, wenn wir den Ertrag dieser Offenbarungen der Künstler über sich selbst für das wissenschaftliche Verständnis des künstlerischen Schaffens hier verarbeiten wollten. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, einmal diese *Künstlerästhetik* für alle Zweige der Kunst zu sammeln und zu sichten und ihren wissenschaftlichen Ertrag festzustellen. Für die Malerei hat diese Arbeit ausgeführt Hermann Popp, Maler-Ästhetik (Straßburg 1902); dieser verdienstvollen Arbeit ist neuerdings eine interessante Sammlung von Aussprüchen großer Künstler über sich selbst und ihre Kunst an die Seite getreten: „Künstlerworte" von Karl Eugen Schmidt (Leipzig, Seemann, 1906). Leider beachtet Schmidt fast gar nicht die Aussprüche der Künstler über ihr Schaffen und beschränkt sich auf Künstler des 19. Jahrhunderts. Im allgemeinen ergibt sich aus den Aufzeichnungen *neuerer* Künstler und aus den Mitteilungen ihrer Freunde über ihr Schaffen, daß das Ringen des Künstlers mit der Gebundenheit durch das Material und die Technik und die Gesetze und Regeln der einzelnen Kunst, ferner die Absicht, bestimmte künstlerische Probleme zu lösen oder einer von dem Auftraggeber gestellten Aufgabe gerecht zu werden, und weiter die Abhängigkeit des Künstlers von dem Zeitgeschmack oder auch umgekehrt sein Bestreben gegen den Zeitgeschmack und die Modekunst anzukämpfen, *weit mehr* für das Verständnis des künstlerischen

Schaffens in Betracht kommt, als die allgemeine Tätigkeit der Phantasie und der „Ausdruck" innerer Erlebnisse in bestimmten Bewegungen. Es handelt sich bei der künstlerischen Tätigkeit überhaupt gar nicht um das Umsetzen allgemeiner Ideen in motorische Vorgänge des Ausdrucks oder der Darstellung, — mit solchen Allgemeinheiten kommt man nur zu den allgemeinen psychologischen *Grundlagen* der künstlerischen Tätigkeit, nicht zu dieser selbst. Vielmehr verfolgt der Künstler in den meisten Fällen ebenso bestimmte Ziele wie der wissenschaftliche Forscher und nur in ihrer *Verwirklichung* überläßt er sich häufiger einem instinktiven und einem intuitiven Schaffen als jener. Das ist ein allgemeiner, in dieser Literatur hervortretender Zug. Wir sehen das in den Schriften von Anselm Feuerbach, Karl Stauffer, aus den Mitteilungen von Hans von Marées, aus den Berichten über das Schaffen von Böcklin, von Segantini u. a.

Fragen wir noch, zugunsten welcher der obigen *Theorien* die Künstlerbekenntnisse sprechen, so ist es sicher, daß sie *nicht* zugunsten der *pathologischen* Auffassung der künstlerischen Begabung gedeutet werden können und obgleich natürlich Männer, die ihre ganze Lebensarbeit in den Dienst einer künstlerischen Aufgabe stellen, bisweilen eine große Einseitigkeit der Begabung, eine Vernachlässigung aller anderen Tätigkeiten, eine Geringschätzung der Sorge um das tägliche Leben zeigen und infolge von geistiger Überanstrengung einzelne neurasthenische und pathologische Züge zeigen, so ist es doch in der Hauptsache eine Verwechslung von Ursache und Wirkung, wenn man dabei das Krankhafte zur Ursache der gesteigerten Begabung machen will, während das Umgekehrte richtig ist. Allerdings treten die Erscheinungen einseitig gesteigerter wissenschaftlicher oder künstlerischer Tätigkeit auch mit den krankhaften Erscheinungen in *Wechselwirkung*, indem die gesteigerte Tätigkeit eine allgemeine Zunahme der Erregbarkeit des Nervensystems mit sich bringt und diese wieder auf die Steigerung geistiger Tätigkeit zurückwirkt, aber es heißt doch die Tätigkeit des Genies unter den Maßstab spießbürgerlicher Beschränktheit rücken, wenn man mit Möbius jeden von dem geistigen Leben des Bildungsphilisters abweichenden Zug übernormal gesteigerter Sensibilität als Beweis für eine krankhafte Grundlage der genialen Begabung ansieht.

Für die psychologische Auffassung der künstlerischen Begabung spielen insbesondere die ausgedehnten Forschungen der gegenwärtigen Psychologie über einzelne Seiten des Seelenlebens eine große Rolle, die der Künstler besonders zu betätigen hat. Im allgemeinen muß die Psychologie annehmen, daß künstlerische Begabung auf einer Steigerung von drei verschiedenen geistigen Funktionen beruht: einer Steigerung und Verfeinerung der Empfänglichkeit in der Aufnahme von Eindrücken (besonders durch die höheren Sinne: Auge und Ohr); einer Steigerung der inneren Verarbeitung empfangener Eindrücke mit der synthetischen (zusammenfassenden, aufbauenden) und kombinierenden Phantasie und dem Gemütsleben, und einer Steigerung aller zur sinnlich-anschaulichen Darstellung und Wiedergabe innerer Erlebnisse gehörenden Funktionen (der Sprache, des Bildens und Darstellens mit der Hand, des Ausdrucks innerer Erlebnisse in Tönen usf.).

Es würde uns zu einer weiten Abschweifung in die Psychologie nötigen, wenn wir die neueren Forschungen über alle diese Vorgänge unsres geistigen Lebens hier entwickeln wollten. Wir müssen uns mit einigen Hinweisen begnügen. Wundt hat namentlich die Phantasie, die Gemütsbewegungen und die Willensvorgänge mit Rücksicht auf die Frage der Anlage, der Persönlichkeit und der individuellen Differenzen untersucht (vgl. Völkerpsychologie, Bd. II, 1. 1905. Grundzüge der physiol. Psychologie, 5. Aufl., Bd. III):

W. Stern hat eine Psychologie der individuellen Differenzen ausgebildet (Leipzig 1897). K. Kraepelin hat uns die Wege zu einer messenden Bestimmung von „Grundunterschieden der Persönlichkeit" gewiesen (Psychologische Arbeiten, Bd. I, Heft 1). Rich. Baerwald entwickelte eine „Theorie der Begabung". (1896.) Die allgemeinen Grundlagen der heutigen Psychologie der individuellen Unterschiede und Begabungsdifferenzen habe ich behandelt in meinen „Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik (Leipzig 1907). Alle diese Arbeiten der allgemeinen Psychologie treten zu den erwähnten Untersuchungen über künstlerische Begabung und Genie in ein ergänzendes Verhältnis; sie sind leider noch viel zu wenig für ästhetische Fragen ausgenutzt worden. Wundt gibt in seiner Völkerpsychologie (II, 1) eine eingehende Untersuchung über die Bedeutung der Phantasie für die bildende Kunst, in der besonders bemerkenswert sind die

Stufen der Kunsttätigkeit, die er unter psychologischen Gesichtspunkten aufstellt: Augenblickskunst, Erinnerungskunst, Zierkunst, Nachahmungskunst, Idealkunst. Allein diese Stufen sind mehr psychologisch konstruiert als wirklich aus dem Wesen verschiedener Fälle der Kunstbetätigung abgeleitet. Jede vergleichend ethnologische Untersuchung der wirklich vorhandenen Arten der Kunstbetätigung ist wertvoller als diese psychologischen Konstruktionen.

Behandeln wir noch kurz die Frage, als was für eine *Art von Tätigkeit* das künstlerische Schaffen von den einzelnen Ästhetikern bezeichnet wird. Da begegnen uns gewisse irrtümliche Auffassungen, die sich mit der bekannten Zähigkeit, die gerade Irrtümern (insbesondere Halbwahrheiten, die das Nebensächliche und Unwesentliche zur Hauptsache machen) eigen ist, Jahrhunderte lang festgehalten worden sind. Im allgemeinen wurde die künstlerische Tätigkeit aufgefaßt, entweder als „*Nachahmung*" (Naturnachahmung) oder als eine Betätigung des *Spieltriebes* (auch wohl als identisch oder wenigstens verwandt mit dem Spieltrieb) oder als *Gefühlsausdruck*, oder als eine eigentümliche Art von *Darstellen und Bilden*. Dementsprechend ist der *Kunsttrieb* des Menschen aufgefaßt worden als Nachahmungstrieb, oder Spieltrieb, oder Trieb nach Gefühlsausdruck oder Darstellungstrieb.

Die älteste und zugleich die verfehlteste Theorie ist die Nachahmungstheorie. Sie wurde von Plato und Aristoteles in die Ästhetik eingeführt und herrschte dann fast zwei Jahrtausende lang, denn selbst in der Gegenwart ist dieses widersinnige Schlagwort noch nicht ganz ausgerottet. Folgende Überlegungen zeigen, weshalb die künstlerische Tätigkeit nicht als „Naturnachahmung" bezeichnet werden kann: 1. das Wort Nachahmung hat seinen ganz unzweideutigen, durch den feststehenden Sprachgebrauch bestimmten Sinn, es bedeutet das wirkliche *Nachmachen* der Gebärden und des Mienenspiels eines anderen Menschen *mit Mienen und Gebärden*. Wenn wir es *darüber hinaus* anwenden auf die künstlerische Tätigkeit im allgemeinen, so widerspricht das jedenfalls dem Sprachgebrauch und muß einen unrichtigen Gedanken in die Auffassung der künstlerischen Tätigkeit hineinbringen. Der Ausdruck Nachahmung trifft also höchstens für die schauspielerische Kunst zu, denn diese arbeitet mit Mienen und Gebärden. *Alle* andere künstlerische Tätigkeit hat mit Nachahmung nichts zu tun. Wenn der Bildhauer eine Statue

bildend darstellt, so ahmt er doch nicht wie ein Mimiker irgendeinen Menschen nach! Die ganze Arbeit seiner Phantasie und seiner Hände ist lebensvolles *Gestalten*, *Darstellen* und *Bilden*, aber nicht Nachahmen. 2. Augenscheinlich ist das, was zur falschen Anwendung des Begriffs Nachahmung auf die künstlerische Tätigkeit Veranlassung gegeben hat, die Tatsache, daß das *Produkt* der Kunsttätigkeit, das Kunstwerk, seinem Effekt nach als eine Nachahmung der Wirklichkeit *erscheinen* kann. Allein damit, daß eine vollkommen unkünstlerische Auffassung den Effekt der Kunsttätigkeit irrtümlich für eine Nachahmung der Wirklichkeit halten kann, wird doch nicht die Tätigkeit des Künstlers selbst zur Nachahmung. In Wahrheit ist das echte Kunstwerk nie ein bloßes Abbild der Natur, sondern auch seinem Effekt nach eine schöpferische Neugestaltung der Wirklichkeit. 3. Selbst für die Kunst des Schauspielers trifft der Ausdruck Nachahmung nicht ganz zu, denn der gute Schauspieler ahmt nicht bloß nach, sondern er sucht seine Rolle auch schöpferisch in seiner Phantasie und dem Mienen- und Gebärdenspiel seiner äußeren Person neuzugestalten. 4. Mit dem Begriff der Nachahmung wird das *wesentlichste* an der künstlerischen Tätigkeit verdeckt: das *schöpferische, neugestaltende Element*! Selbst wer ein Porträt malt oder eine bestimmte Landschaft darstellt, ist kein Künstler, sondern ein Stümper, wenn er wirklich „nachahmt", genauer gesagt nachbildet, denn ein Nachahmen kann ja hier überhaupt nicht stattfinden. So verkennt also der Begriff der „Nachahmung" einerseits die *Art* der künstlerischen Tätigkeit überhaupt, die eben *Darstellen* und *Bilden* eines innerlich geschauten Werkes ist, und er verkennt die wesentlichste Eigenschaft dieses Darstellens: seine neugestaltende, schöpferische, kombinatorische und originelle Seite. Julius Walter hat in seiner Geschichte der Ästhetik des Altertums auch den Erklärungsgrund dafür angegeben, weshalb die griechischen Philosophen keine bessere Definition fanden: es fehlte ihnen der Begriff der *schöpferischen Phantasie*, die uns gerade die *nicht*-nachahmende Natur der künstlerischen Arbeit verständlich macht. Allerdings kannten Plato und Aristoteles die idealisierende Tätigkeit des Künstlers, sie wußten diese aber zu der „Nachahmung" in kein rechtes Verhältnis zu setzen.

Ebensowenig ist von der Auffassung der Kunsttätigkeit als einer Art von *Spiel* zu halten. Auch hierbei hat eine un-

zweifelhaft bestehende Ähnlichkeit (Analogie) die tiefe Verschiedenheit beider Tätigkeiten übersehen lassen. Daß die Kunst dem Spiel verwandt oder gar mit ihm gleich sei, wurde ebenfalls von Plato behauptet, dann insbesondere von Schiller betont, in der Gegenwart wieder von Dietze, Karl Groos und Ernst Große (in dessen früherem Werk: Anfänge der Kunst) angenommen. Neuerdings hat Große diese Ansicht sehr eingeschränkt. Nach K. Groos liegen sogar in den Spielen der Tiere und der Menschen Vorstufen der künstlerischen Tätigkeit. Gewiß hat künstlerisches Schaffen (und Genießen) in einem Punkte mit dem Spiel eine gewisse Ähnlichkeit, beide Tätigkeiten werden nicht um eines über sie hinausliegenden Zweckes willen unternommen, sondern aus reiner Freude am Spiel und Schaffen, nicht um damit einen anderen Zweck zu erreichen, wie das bei eigentlicher Arbeit geschieht, und wir sind künstlerisch tätig aus Freude an dieser Tätigkeit oder an dem durch sie hervorgebrachten Kunstwerk, und dieses wird nicht wie ein Werkzeug oder ein Gebrauchsmöbel um anderer Zwecke willen gemacht, sondern nur um der Befriedigung des künstlerischen Triebes willen. Jeder andere Zweck, der sich damit verbindet, ist kein ästhetischer mehr. Aber über diesem und anderen überstimmenden Merkmalen zwischen Spiel und Kunsttätigkeit darf man doch nicht die Unterschiede beider übersehen! Diese sind so groß, daß beide Tätigkeiten in eine ganz verschiedene Rubrik gerückt werden! Denn 1. die künstlerische Tätigkeit bringt ein bleibendes Werk hervor und wird mit Absicht um dieses Werkes willen unternommen; das Spiel schafft keine bleibenden Werke. 2. Das Spiel hat die Bedeutung einer vorübergehenden Zerstreuung oder eines einmaligen Vergnügens, die künstlerische Tätigkeit ist dem Künstler eine ernste Lebensaufgabe, in deren Dienst er alle seine Kräfte, ja sein ganzes Leben stellt. Nur dilettantische Tändelei mit der Kunst kann in ähnlichem Sinne dem bloßen Vergnügen dienen, wie das Spiel, das ist aber auch kein künstlerisches Schaffen, sondern selbst eine „Spielerei". 3. Weil der Künstler Werke schafft, die an die Schranken der Mittel, der Technik, der Materialien und Gesetze ihrer Bearbeitung in einer bestimmten Kunst gebunden sind, so ist auch die ganze Art seiner Tätigkeit eine völlig andere als die des Spieles. Sie ist ernste wirkliche Arbeit, ein Ringen und Kämpfen um die Herrschaft über die Mittel, ein zielbewußtes Reflektieren über

die Lösung künstlerischer Probleme und es heißt diese Arbeit total verkennen, wenn man glaubt, daß sie lediglich eine Art Amüsement sei wie das Spiel!

Endlich: warum sollen wir in der Ästhetik immer mit Analogien arbeiten, und auf diese Weise die Herausarbeitung des Eigenartigen in der Welt der Kunst schädigen und hintanhalten, die doch wahrlich notwendig genug ist? Also lassen wir das Spiel Spiel sein, und betonen wir die Eigenart der künstlerischen Tätigkeit lieber als daß wir sie in andere Tätigkeiten auflösen, die ihr entfernt verwandt sind! Wenn sich Karl Groos bei seiner Ansicht auf die Autorität (!) Schillers beruft, so verrät das eine sehr unhistorische Denkweise. Mit Recht hat Wundt hiergegen bemerkt: „Zur Zeit Schillers mochte der Spieltrieb als eine erlaubte Analogie erscheinen ... Heute sind solche Begriffe psychologische Anachronismen (unzeitgemäße Begriffe) geworden". Die Ansicht, daß die Kunst ein „Spiel" ist, muß man unterscheiden von der genetischen Theorie, daß sie ursprünglich aus dem Spiel hervorgegangen sei. Dies könnte der Fall sein, auch wenn die Kunst etwas völlig von dem Spiel verschiedenes wäre. Diese Ansicht vertritt auch Wundt: „Die Mutter der Kunst ist das Spiel" — freilich fehlt dafür bis jetzt noch der strenge Beweis.

Die dritte Ansicht, daß die künstlerische Tätigkeit „Gefühlsausdruck" sei, ist ebenfalls noch neuerdings vertreten worden und zwar meist in dem Sinne, daß damit der künstlerische Gattungstrieb der Menschen bezeichnet wird. Schon Konrad Fiedler steht dieser Ansicht nahe, ausführlich sucht sie aus dem Wesen des Gefühlsausdrucks zu begründen der schwedische Kunstforscher Yrjö Hirn (Der Ursprung der Kunst). Man weist hierbei darauf hin, daß alle unsre lebhafteren Gefühle nach Ausdruck in Bewegungen streben, alle Affekte haben ihr eigenartiges Mienen- und Gebärdenspiel, in dem sie sich Ausdruck verschaffen, der Zorn wie der Kummer, die Freude wie die Traurigkeit. Und diese Ausdrucksbewegungen unsrer Gefühle scheinen nun ein Merkmal zu haben, das gerade mit der künstlerischen Tätigkeit übereinstimmt: sie dienen nicht der Verwirklichung eines anderen, außer ihnen liegenden Zweckes, sondern sind gewissermaßen rein um ihrer selbst willen da. Ferner betont Hirn namentlich, daß die Ausdrucksbewegungen eine befreiende oder steigernde Wirkung auf das Gefühl haben: wenn

wir unsern Zorn in Bewegungen entladen, „austoben", so befreien wir uns von ihm, andrerseits aber können manche Ausdrucksbewegungen auch den Affekt steigern; wer im Zorn seinen Zornesausbrüchen nachgibt, der *wird* vorübergehend auch tatsächlich zorniger, (wir können uns durch Nachahmen des Gebärdenspiels der Affekte in sie hineinversetzen, und der Irrenarzt verhindert Ausbrüche der Tobsucht, indem er den Tobsüchtigen zu Bett bringt und damit seine Gebärden behindert). Die „treibende Kraft" des künstlerischen Schaffens liegt daher nach Hirn im Gefühlsausdruck und er versucht eine ganze Reihe Merkmale der Kunsttätigkeit (des Individuums wie der Gesellschaft) aus dieser einheitlichen Basis abzuleiten.

Allein *gegen* diese Auffassung sprechen erhebliche Bedenken, die uns zu der Annahme führen, daß der Trieb zum Ausdruck der Gefühle nur *mitwirken* kann beim Kunstschaffen, *nicht* aber seinen eigentlichen Kern ausmacht. Denn 1. führen Ausdrucksbewegungen als solche *niemals* zu einem äußeren Werk, sondern sie sind in noch engerem Sinne (als das künstlerische Schaffen) nur um ihrer selbst willen da. Das Spiel der Ausdrucksbewegungen ist viel zu wenig bewußt und zu wenig geordnet und planvoll um das überhaupt leisten zu können; 2. entsteht ein äußeres Werk nur durch Bilden und *Herstellen*, Herstellen ist aber eine *andersartige* Tätigkeit als Gefühls*ausdruck*; 3. will der Künstler doch nicht bloß *Gefühle* ausdrücken, das geschieht vielmehr nur in einem ganz *engen Bereich* der Kunst, in der lyrischen Dichtung, und zum Teil in der Stimmungsmalerei, auch wohl in manchen musikalischen Kunstwerken. Wenn aber der griechische Bildhauer sich um die Darstellung der Siegesgöttin oder um die beste symbolische Wiedergabe des Todes oder irgendeiner allegorischen Gestalt bemüht oder der moderne Architekt um einen Kirchen- oder Rathausbau, so schwebt ihm ein bestimmtes künstlerisches Problem vor, das fällt aber nicht mehr unter die Rubrik des Gefühlsausdrucks. Richtig ist, daß auch viele (nicht alle!) künstlerische Tätigkeit der Entladung, Befreiung von Gemütszuständen und andrerseits ihrer Steigerung dient, aber das tut diese Tätigkeit nicht als Ausdruck der Gefühle, sondern durch die *äußere Darstellung* und *Wiedergabe* (die „Objektivierung" und „Generalisierung") innerer Erlebnisse, die mit der künstlerischen Wiedergabe gewissermaßen dem Individuum entrückt und zu einem „gemeinen menschlichen

Erlebnis werden; darin liegt jene Entladung und Steigerung (jenes „Abreagieren" der Gefühle), nicht in dem „Ausdruck". Wenn aber zwei Tätigkeiten, Ausdrucksbewegungen und Darstellen innerer Erlebnisse in einem objektiven Werk die gleiche oder eine ähnliche Wirkung auf das Subjekt (den Künstler) haben, so sind sie damit nicht zwei gleiche Tätigkeiten!

Die neuere Ästhetik, soweit sie nicht mit Analogien, übertragenen Ausdrücken und unscharfen Begriffen arbeitet, neigt dann auch mehr und mehr der Annahme zu, daß die künstlerische Tätigkeit ihrer Art nach: Darstellen und Bilden ist, nicht Nachahmung, nicht Spiel, nicht Gefühlsausdruck. Allein dann ergibt sich die weitere schwierige Aufgabe, die Art dieser Darstellenden und bildenden Tätigkeit des Künstlers zu bestimmen und sie von anderen verwandten Tätigkeiten zu unterscheiden.

Hierin gehen die Ansichten der heutigen Ästhetiker vielfach auseinander. Lipps betont von seinem Standpunkt aus, daß „in der Herauslösung des Darzustellenden aus der Welt der Wirklichkeit und Hineinstellung in die aller Wirklichkeit absolut fremde Sphäre der reinen ästhetischen Betrachtung das Wesen der künstlerischen Darstellung" liegt. Allein hierbei wird die künstlerische Tätigkeit mehr ihrer Wirkung auf das Subjekt nach gekennzeichnet, nicht als Tätigkeit. In den meisten Fällen sucht man die spezielleren Merkmale der bildenden und darstellenden Tätigkeit des Künstlers durch Unterscheidung dieser Tätigkeit von anderen verwandten zu gewinnen, insbesondere von der wissenschaftlichen Darstellung und dem praktischen, anderen Zwecken dienenden „Bilden" und Herstellen. Wenn man die Kunst als „Darstellung" auffaßt, so will man sie damit zunächst unterscheiden von „Herstellung" eines Werkes. Darstellung bedeutet nämlich zugleich die äußere Wiedergabe eines innerlich Erlebten, während Herstellung mehr ausschließlich die Anfertigung eines äußeren Werkes betont. Das innerlich Erlebte oder auch innerlich Angeschaute ist zugleich bei dem echten Künstler ein einheitliches Werk; nicht nur eine unzusammenhängende Summe von Einzelheiten und eine Fülle von Erlebnissen vereinigt der Künstler zu einem einheitlichen Ganzen durch eine schöpferische Synthese; indem er dieses innerlich erlebte und geschaute einheitliche Ganze äußerlich darstellt, schafft er sein Kunstwerk. Aber auch der wissenschaftliche Forscher stellt die Ergebnisse einer inneren Verarbeitung der Wirklichkeit äußerlich dar in einem ein-

heitlichen „Werk". Wir müssen also weitere Merkmale suchen, durch die sich die Arbeit des Künstlers von anderer (z. B. wissenschaftlicher) Darstellung, einer inneren Verarbeitung der Wirklichkeit und deren Darstellung in einem Werke unterscheidet. Von der Tätigkeit des wissenschaftlichen Forschers unterscheidet sich nun die des Künstlers zuerst durch die „*Mittel*", mit denen die innere Verarbeitung der Wirklichkeit und die Darstellung von ihm ausgeführt wird: Sie sind anschauliche konkrete nicht begrifflich abstrakte Mittel, und sie sind ferner nicht nur anschaulich, sondern auch gemeinverständlich insofern als sie nicht wie die Begriffe einer bestimmten Wissenschaft eine fachwissenschaftliche Kenntnis eines bestimmten Gebietes wissenschaftlicher Begriffsbildung voraussetzen, sondern möglichst mit einer solchen anschaulichen Darstellung der Wirklichkeit arbeiten, die für jedermann in eindeutiger und unmittelbarer Weise verständlich ist. Der Gesichtspunkt der Gemeinverständlichkeit des Kunstwerkes und seiner anschaulichen Darstellungsmittel darf aber auch nicht übertrieben werden, die Mittel, mit denen die einzelnen Künste arbeiten, erfordern doch immer zu ihrem vollen und erschöpfenden Verständnis eine gewisse ästhetische und künstlerische Bildung. Sie sind nur insofern *verständlich* als anschauliche Darstellung keine besondere Anforderungen an unsere Reflexion und ein fachwissenschaftliches Wissen erhebt. Eine solche Gemeinverständlichkeit, die immerhin eine gewisse ästhetische Bildung voraussetzt, nennt man deswegen besser *ästhetische Verständlichkeit*. Das Kunstwerk muß also *ästhetische Verständlichkeit besitzen*. Dazu kommt weiter, daß der Künstler seine inneren Erlebnisse an einem individuellen „*konkreten Fall*" darstellt, er bildet eine bestimmte einzelne Landschaft, um eine allgemeine Naturstimmung darzustellen, als Dramatiker schildert er eine einzelne Handlung an bestimmten Personen, um allgemeine Charaktere, Handlungsweisen, Menschenschicksale zu schildern, während der Forscher seine Gedanken grade in *allgemeiner* Form entwickelt und höchstens in seinen „Beispielen" einen konkreten Fall heranzieht. Wir müssen aber die Tätigkeit des Künstlers noch von einer anderen verwandten Tätigkeit unterscheiden. Auch der Handwerker, überhaupt jeder, der im rein praktischen Interesse ein Werk herstellt, z. B. ein vollkommen schmuckloses Gebäude oder Werkzeug und dergleichen, verrichtet die Tätigkeit der äußeren Herstellung eines nach bestimmten ein-

heitlichen Zwecken vorher innerlich gestalteten Werkes; aber es unterscheidet seine Arbeit von der des Künstlers, daß er 1. seine Arbeit durch die Rücksicht auf einen praktischen Zweck bestimmen läßt, zu dessen Verwirklichung das Werkzeug dienen soll, während der Künstler sein Werk nicht um eines solchen außer ihm liegenden Zweckes willen schafft, daher ist auch das „Werk" des Handwerkers Mittel zu einem Zweck. Das Kunstwerk ist Selbstzweck; oder das Werk des Handwerkers ist durch einen allgemeinen Zweck, die praktische Brauchbarkeit, bestimmt, das des Künstlers dagegen lediglich durch den im Kunstwerk selbst liegenden Zweck: ein vollkommener Ausdruck seiner rein künstlerischen Absicht zu sein. Eben hierdurch, daß das Werk des Künstlers nur dieser persönlichen Absicht dient, wird es verständlich, daß in ihm auch stets ein rein individuelles Moment wirksam ist; es ist die Welt und die Menschheit, so wie sie eine Persönlichkeit gesehen, erlebt, aufgefaßt, innerlich verarbeitet hat (Zola). Zusammenfassend läßt sich daher die künstlerische Tätigkeit folgendermaßen definieren: Sie ist äußere Darstellung einer durch eine Persönlichkeit in individueller und anschaulicher Weise verarbeiteten Wirklichkeit, in einem Werk, mit anschaulichen Mitteln, die ästhetische Verständlichkeit haben und die je nach der einzelnen Kunstgattung verschieden sind; in einem Werke ferner, das nur dem persönlichen Zwecke des Künstlers dient: der vollkommene Ausdruck seiner inneren Erlebnisse zu sein, dessen Zweck daher in ihm selbst liegt. — Auf andere Bestimmungen der künstlerischen Tätigkeit durch die vergleichende Untersuchung des Kunstwerks kommen wir bei Besprechung der Kunstwissenschaft zurück.

Literatur zu den Problemen des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen und genialen Begabung.

Hermann Grimm, Über Künstler und Kunstwerke. Berlin 1865—67.
Konrad Fiedler, Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. 1887.
F. v. Hausegger, Das Jenseits des Künstlers. 1899.
—, Die künstlerische Persönlichkeit 1897.
Wilh. Dilthey, Über die Einbildungskraft der Dichter. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Bd. X 1878.
—, Die Einbildungskraft des Dichters. 1889. (Philos. Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet).

Wilh. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. 1887.
Wilh. Wundt, Völkerpsychologie II, 1. Leipzig 1905.
Eduard von Hartmann, Ästhetik II, S. 522 ff. Leipzig, Haacke.
Ch. Lipps Ansichten über unser Problem sind kurz zusammengefaßt in der „Kultur der Gegenwart" I, Abb. 4, 1907.
Th. Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie, deutsch von W. Mecklenburg. 1902.
Gabriel Se'ailles, Das künstlerische Genie, deutsch v. Marie Borst. 1904.
Hermann Türck, Der geniale Mensch. 5. Aufl. 1901.
Cesare P. Lombroso, Der geniale Mensch, deutsch von Fraenkel. 1890.
—, Der Verbrecher. Deutsche Ausg. 1887.
P. J. Möbius, Über Kunst und Künstler. 1901.
—, Über das Pathologische bei Goethe. 1898.
—, Über Schopenhauer. 1899.
—, Über das Pathologische bei Nietzsche. Wiesbaden 1902.
Paul Schultze-Naumburg, Studiengang des modernen Malers. Leipzig 1896.
Ludwig Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. Dresden 1903.
—, Grenzen der Künste. 1903.
Johannes Schilling, Künstlerische Sehstudien. Leipzig 1906.
Henry Thode, Böcklin und Thoma. Heidelberg 1905.
Hugo Dinger, Richard Wagners geistige Entwicklung. Bd. I. 1892. (Ist weit besser als das reklamehaft gepriesene Werk von Chamberlain.)
Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890.

Aus den Schriften (Briefen, Selbstbiographien usf.) der Künstler über sich selbst und den Berichten von Künstlerbiographen sei hervorgehoben:

E. Guhl, Künstlerbriefe. Berlin 1880. (Enthält insbes. Briefe der großen Künstler der Renaissancezeit.)
Fr. Hebbels Tagebücher, herausgeb. v. F. Bamberg. Berlin 1881.
H. v. Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers (Hans v. Marees).
Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis. Wien 1890. (Ein klassisches Beitrag zu den Bemerkungen eines Künstlers über sein eigenes Schaffen.)
Ad. Hildebrandt, Das Problem der Form i. d. bildenden Kunst. 1897. (Vgl. dafür Al. Riehl, Das Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrschrift f. wissenschaftl. Philosophie. 21 u. 22. 1897 u. 1898.
Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 1887.
Karl Stauffer (Bern), Leben, Briefe und Gedichte, herausgb. von O. Brahm. Leipzig 1896.
R. Schick, Böcklin-Tagebuch. Berlin 1901.
G. Flörke, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.
G. Segantini, von W. Fred. Wien 1901.
J. Reynolds, Akademische Reden. Leipzig 1893.
M. v. Munkacsi, Erinnerungen. Berlin 1897.
Friedrich Pecht, Aus meiner Zeit. München 1894.
Ludwig Fulda, Aus der Werkstatt. Stuttgart und Berlin 1904.
Für das Schaffen des Musikers enthält viel wertvolles: Beethoven im eignen Wort. Von Friedr. Kerst. Leipzig 1904.

Zur Technik des künstlerischen Schaffens vergleiche insbesondere:

Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig 1894.
H. Ludwig, Die Technik der Malerei. 2 Bde. Leipzig 1893.
Paul Schultze-Naumburg, Technik der Malerei. Leipzig 1893.
—, Das Studium und die Ziele der Malerei. Leipzig 1900.
F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Straßburg 1898.
W. v. Seidlitz, Über Farbengebung. Stuttgart 1900.
E. Raehlmann, Über Farbensehen und Malerei. München 1901.
Max Klinger, Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1893. (Ist auch als Quellenschrift über künstlerisches Schaffen von größter Bedeutung.)
E. Linde, Über das künstlerische Sehen. Das Atelier. Nov. 1906.
Elsa Asenijeff, Max Klingers Beethoven. Leipzig 1905. (Für die Technik der Bildhauerkunst und Bronzegießerei sehr zu beachten.)
M. Hauptmann, Harmonik und Metrik. 1853.
H. Riemann, Elemente der musikalischen Ästhetik. 1900.
—, Musiklexikon.
F. Gotthelf, Das Wesen der Musik. 1893.
Eugen Dreher, Psychologie der Tonkunst. 1889.
E. Stumpf, Beiträge zur Ästhetik und Musikwissenschaft. 1898.

(Dazu kommt die technische Literatur über Harmonielehre und vergleiche auch die Literaturangaben zum siebenten Abschnitt.)

Siebenter Abschnitt.

Die ästhetische Betrachtung der Kunst (Kunstwissenschaft und Kunsttheorie).

Wir haben schon eben die verschiedenen Wege der heutigen Kunstforschung bezeichnet: Sie ist zum Teil eine rein *analytische* (zergliedernde) Untersuchung der Kunstwerke selbst unter vorwiegender Beschränkung auf die Kunst der Kulturvölker Europas, zum Teil ist sie *vergleichend genetische* und *vergleichend ethnologische* (völkerwissenschaftliche) Kunstforschung. Dieser ist wieder in mancher Beziehung verwandt, doch immerhin eine eigenartige Methode: die *völkerpsychologische* Betrachtung der Kunst (ausgebildet durch Wundt). Dazu kann ferner die Untersuchung *vorgeschichtlicher* Kunstformen hinzutreten, und wir haben endlich noch die rein *entwickelungsgeschichtliche* (evolutionistische) Kunstbetrachtung, die die Entwickelung des Kunsttriebes und des ästhetischen Sinnes in der ganzen menschlichen (und tierischen) Gattung verfolgt. Ja wir kennen sogar eine „psychologische" und physiologische *Kunst*forschung, die aber bis jetzt mehr als geistreiches Arbeiten mit Analogien und Hypothesen, wie als Wissenschaft angesehen werden muß. Nach meiner oben entwickelten Auffassung von den Aufgaben der Ästhetik ist eine psychologische *Kunst*forschung ein Unding. Es gibt keine „Psychologie der Architektur" oder der Malerei u. s. f., sondern nur eine Untersuchung über solche *Eigenschaften* der Kunstwerke, z. B. der architektonischen, die psychologischen *Beweggründen* ihre *Entstehung* verdanken, und die neben solchen Eigenschaften, die aus den äußeren Verhältnissen der Künste, ihren Materialien und Mitteln stammen besonders untersucht werden müssen. Das ist aber nicht Aufgabe einer Psychologie (oder Physiologie) „der Kunst", sondern gehört in die Psychologie des Kunstsch[illegible] Daneben kann

man noch von *den* Eigenschaften der Kunstwerke reden, die ästhetisches Gefallen hervorbringen, ihre Betrachtung gehört in die spezielle Ästhetik der einzelnen Künste. Mit diesen Unterschieden der Methode *kreuzen* sich die Auffassungen von dem *Wesen* der Kunst, die wir die *individuale* und *soziale* nennen. Es ist leicht verständlich, daß die vergleichende Kunstforschung, welche die Kunst verschiedener Völker und Kulturstufen in Betracht zieht, mehr zu einer *sozialen* Auffassung der Kunst neigt und dadurch in Gegensatz tritt zu der psychologischen Erforschung des künstlerischen Schaffens und seiner Produkte, die mehr die *individuale* Auffassung der Kunst bevorzugt. Jede dieser Methoden kann wieder in verschiedener Weise behandelt werden, es wird aber mit dem Zweck dieser Einführung am besten übereinstimmen, wenn wir nur die allerwichtigsten Forschungsmethoden an dem Beispiel ihrer hervorragendsten Vertreter behandeln.

Zu diesen Bestrebungen, auf dem Wege der Vergleichung der Kunst verschiedener Zeiten und Völker über ihr Wesen klar zu werden, kommt noch die auch in der Gegenwart nicht rastende *rein begriffliche* Arbeit hinzu: zahlreiche Ästhetiker bemühen sich um eine erschöpfende *Definition der Kunst* und eine *Einteilung der Künste*, die aus dem Wesen der Kunst abgeleitet ist: diese begriffliche Arbeit kann man auch als die *Kunsttheorie* (im engeren Sinne) bezeichnen, jene erst genannten Untersuchungen als die eigentliche *Kunstforschung*. Es liegt im Wesen unserer heutigen Kunstbetrachtung, daß die Kunsttheorie gegenüber der ausgebreiteten Kunstforschung wieder sehr zurücktritt, und wir blicken daher zuerst einmal auf diesen Zweig der objektiven Ästhetik. Auf die im Dienste ästhetischer Probleme arbeitende rein analytische Kunstforschung einzugehen, ist im Rahmen dieser einführenden Schrift unmöglich, weil sie bisher weniger zu *allgemeinen* Gesichtspunkten oder Gesetzen geführt hat, die sich in Kürze entwickeln ließen, als zu zahlreichen Spezialkenntnissen über Stil und Stilgesetze, Entstehung und Veränderung einzelner Kunstformen u. dergl. (Vgl. die Literatur am Schluß dieses Abschnittes.) Als einige ihrer Hauptvertreter können wir nennen für das Gebiet der bildenden Künste John Ruskin, der insbesondere feine Analysen von Kunstwerken der Architektur in Italien (aus der Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance) gegeben hat, H. Wölfflin (Renaissance und Barok, Psychologie der Architektur), Adolf Göller (Zur Ästhetik

der Architektur), Max Klinger (Malerei und Zeichnung), Aug. Schmarsow (Das Wesen der Architektur, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft u. a. Schriften), Walter Crane (Linie und Form); manche von diesen Ästhetikern, wie Schmarsow, verwenden allerdings eine Methode, in der objektive Kunstanalyse, psychophysiologische Betrachtung der Wirkungen und Entstehungsbedingungen der Kunst und vergleichendes Verfahren zugleich zur Anwendung kommen. Für das Gebiet der Musikästhetik sei auf die zusammenfassende Darstellung der Musikästhetik der Gegenwart durch Paul Moos verwiesen (Moderne Musikästhetik in Deutschland). In der Ästhetik der Dichtkunst verfügen wir über so viele neuere Arbeiten, die sich mit ästhetischer Analyse einzelner Dichtungsgattungen, Dichterwerke (und dichterischer Persönlichkeiten) beschäftigen, daß es schwer ist, auch nur eine Auswahl zu nennen. R. M. Werner behandelte die Ästhetik der Lyrik, Bertold Litzmann das deutsche Drama der Gegenwart.

Klassische Untersuchungen sind die von Berthold Litzmann über Goethes Faust und über Ibsens Dramen. Ihnen stehen in gewissem Sinne zur Seite die Einzelschriften (Monographien) über einzelne Kunstepochen, Künstler und ihre Kunst, die oft mehr eindringende Kunstanalyse enthalten als manche umfangreiche Ästhetik, so Justis' Schriften über Murillo und Velasquez, auch Grimms und Janizeks biographische Schriften über Michel-Angelo und Raffael, Wölfflins Behandlung der klassischen Kunst der Renaissance in Italien u. a. m.

Mehr oder weniger offen verrät sich in diesen Untersuchungen der Gegensatz einer mehr formalistischen Auffassung der Kunst, die auf das künstlerisch Formale und Technische und einer idealistischen Auffassung, die auf das Inhaltliche den Hauptnachdruck legt. Was dieser Gegensatz bedeutet, werden wir später sehen. Diese Arbeiten weiter zu verfolgen, kann nur Aufgabe einer speziellen Behandlung der Kunstwissenschaft sein.

Die vergleichend genetische Methode im Dienste ästhetischer Kunstbetrachtung ist am reinsten ausgebildet worden von Gottfried Semper (— 1879), dem genialsten Architekten des neunzehnten Jahrhunderts (Erbauer des Dresdener Hoftheaters und Museums, der Hofburg (Umbau) und des Hoftheaters in Wien und anderer Monumentalbauten). Wie Semper als Künstler in einer Zeit der Ernüchterung und Verarmung der Kunst auf diese neu belebend wirkte [illegible] er in der

Ästhetik mitten in der Periode der unfruchtbarsten Spekulationen der Hegelianer über das „Unendliche und sein Erscheinen im Endlichen" eine empirische, vergleichende Kunstforschung, mit deren Methode er der spekulativen Ästhetik absichtlich entgegentrat. Alles was wir heute von vergleichender Methode in der Ästhetik besitzen, geht direkt oder indirekt auf Sempers Anregungen zurück. Seine ästhetische Methode ist die: er *vergleicht* die Kunstwerke *verschiedener* Zeiten und Völker; genauer gesagt, er vergleicht *dasselbe* Kunstwerk bei verschiedenen Zeiten und Völkern, um die *Grundform* zu finden, die in allen den Fällen, in denen ein bestimmtes Gerät, Gebäude usf. auftritt, wiederkehrt und um zugleich die *Abänderungen*, Variationen, lokalen und individuellen Umgestaltungen zu finden, die diese Grundform aus bestimmten Ursachen erleidet. Diese *Entstehungsursachen* der speziellen Form sucht er festzustellen (genetische Betrachtung) und aus ihnen die Herausbildung der Formen verständlich zu machen. Für Semper sind dann faktisch alle diese Entstehungsursachen und an der Genesis der Formen mitwirkenden äußeren Umstände ebensoviele taugliche Gesichtspunkte zur ästhetischen Würdigung und Beurteilung der Formen. So zeigt er z. B., daß alle Gefäße, die der *Aufbewahrung* großer Mengen von Flüssigkeiten oder Körnern (Getreide) dienen bei allen Völkern die weit ausgebauchte Form annehmen, und daß lokale und individuelle Einflüsse daran ummodeln, oder daß Textilmuster durch die Technik bedingt sind, daß das auf der Drehscheibe hergestellte Tongefäß von kreisförmigem Querschnitt und glatter Wand, das mit der Hand modellierte Porzellangefäß von ovalem Querschnitt und unregelmäßiger Oberfläche ist, das gehämmerte Metallgefäß die Hammertechnik in der Form verraten muß usf.

Zusammenfassend kann man sagen, nach Sempers Meinung werden die Kunstformen hauptsächlich beeinflußt durch den Gebrauchszweck, durch irgendwelche sekundäre Zwecke (z. B. religiöse, soziale, symbolische Bedeutung), von dem Material und den Prozessen, Gesetzen und der Technik seiner Bearbeitung, von Umgebungseinflüssen klimatischer und kultureller Art, endlich von dem individuellen Schönheitssinn des hervorbringenden Künstlers. Alle diese Gesichtspunkte müssen nun auch zur ästhetischen Beurteilung eines Kunstwerkes in Betracht kommen. So darf man, nach Semper, etwa den altägyptischen Schöpfeimer oder

die griechische Amphora nicht nach dem bloßen „Anblick" ihrer Formen ästhetisch beurteilen wollen. Dabei würde man diese Gefäße einfach in wesentlichen Eigentümlichkeiten nicht verstehen und falsch beurteilen; man muß ihren Zweck kennen, die Art ihrer Verwendung, um sie ästhetisch zu würdigen; wer aber weiß, in welch vortrefflicher Weise sie sich in ihrer Form der Verwendung angepaßt haben, findet auch ihre Form ästhetisch verständlich. Wer ohne alle Vorkenntnisse die antiken Amphoren sieht, muß Anstoß nehmen an den langen, unten spitz zulaufenden Gefäßen, die ohne Fuß gebildet sind, deshalb keinen „Stand" zu haben scheinen, und selbst an die Wand gelehnt, leicht umfallen und zerbrechen. Wer aber weiß, daß sie in den Kellergewölben in den Sand gesteckt wurden, daß ihre schmale Form das Ausgießen erleichtern sollte, ihr enger Hals der Aufnahme der Ölschicht diente, die den Wein von der Luft abschloß, findet sie auch ästhetisch verständlich. Wer orientalische Teppichmuster ohne jede Kenntnis der Knüpftechnik betrachtet, wer gehämmerte und getriebene Gefäße ansieht, ohne von ihrer Herstellungsart das Geringste zu wissen, dem *entgehen* jedenfalls wichtige Gesichtspunkte zu ihrer ästhetischen Beurteilung.

Es liegt nahe, gegen Sempers Methode zwei Einwände zu erheben: 1. Man brauche zur ästhetischen Beurteilung gar nicht das *spezielle Wissen* von der Herkunft und Herstellung der Kunstwerke zu haben, das Semper voraussetzt, es genüge in der Tat der bloße äußere Anblick der Farben und Formen der Dinge. Wer diesen Einwand im Ernst erhebt, der ist sich wohl selbst nicht darüber klar, wie viel latentes (im Hintergrunde des Bewußtseins mitwirkendes) Wissen von der Technik und dem Material der Kunstwerke bei seinen eigenen ästhetischen Urteilen fortwährend mitwirkt — oder ich müßte ihm jedes Kunsturteil absprechen. Wer wirklich *gar nichts* von der Technik der Ölmalerei und Marmorbearbeitung, von diesen Materialien, von den Prozessen ihrer Bearbeitung, von dem Gebrauchszweck eines Gefäßes hat, der fällt auch regelmäßig ästhetisch unzutreffende und wertlose Urteile, oder fühlt sich selbst ratlos. Die Richtigkeit dieser Ansicht tritt besonders deutlich hervor, wenn wir einmal einen gebildeten Menschen über Kunstwerke urteilen hören, von deren Herkunft und Herstellungsweise er in der Tat keine Ahnung hat; wenn z. B. der Nichtkenner über alte Textilmuster, seltene Stickereien, japanische Holzschnitte, exotische Ge-

fäße oder Gewänder urteilen soll. Andererseits sehen wir, daß wenige aufklärende Bemerkungen über die Herstellungsart dann oft genügen, um sogleich eine relativ bestimmte ästhetische Auffassung dessen zu erzeugen, was noch vor wenigen Augenblicken nur ein unbestimmtes Staunen bewirkte.

Wenn wir nur nach dem äußerlich sinnlich Gegebenen urteilten, um ästhetische Urteile zu fällen, so müßten wir nie gegenüber einem Kunstwerk in Verlegenheit geraten. Sodann könnte man 2. sagen, Sempers Methode habe keine selbständige Bedeutung, sie sei vielmehr abhängig von der psychologisch-ästhetischen Betrachtung der Kunstwerke. Denn wenn wir auch z. B. nachweisen, daß eine bestimmte Tempelform durch die Art des Kultus bestimmt war oder eine Gefäßform durch den Zweck der Aufbewahrung, so frage sich doch noch, ob das überhaupt ästhetische Bedeutung habe, d. h. ob es irgend für unser Gefallen oder Mißfallen in Betracht komme. Hiergegen würde Semper sagen, daß diese Überlegung gleichgültig sei, weil eben jeder dieser genetischen Gesichtspunkte ästhetische Bedeutung haben müsse. Die ästhetische Beurteilung ist eben für Semper die aus den genetischen Gesichtspunkten; oder anders ausgedrückt: ein Kunstwerk ästhetisch verstehen, ist nichts anderes als es sich verständlich machen aus Zweck, Material, Bearbeitung, Technik, Umgebungseinflüssen, und als Schöpfung eines Individuums. Mag man über Sempers Methode aber denken wie man will, sicher ist, daß sie die allergrößte heuristische (aufsuchende) Bedeutung für die Gewinnung ästhetischer Gesichtspunkte hat; sie zeigt uns, daß wir zahllose, für die ästhetische und künstlerische Würdigung der Kunstgegenstände wertvolle Gesichtspunkte nur durch vergleichende Untersuchungen über die Entstehung der Kunstwerke gewinnen. Sodann besteht ihr Wert darin, daß sie uns zu viel bestimmteren Resultaten führt als die psychologische Betrachtungsweise der Kunst. Man vergleiche einmal Ad. Göllers Psychologie der Architektur, nach der die einzelnen Stilformen entstehen sollen, weil die Menschen ein Abwechslungsbedürfnis haben oder Wölfflins psychologischen Nachweis, daß der Barockstil sich aus dem Renaissancestil herausbildete, weil man das Große, Massige und Schwere dem Leichten und scharf Abgegrenzten vorzog, mit so bestimmten Nachweisen der Entstehung der Einzelformen, wie sie Semper bringt, wenn er Textilmuster aus der Technik, Wanddekorationen aus der

Übertragung von Textilmustern auf die Wandfläche ableitet. Dies liegt eben darin begründet, daß der Psychologe immer nur mit allgemeinen Beweggründen arbeiten kann, aus diesen lassen sich aber nimmermehr bestimmte Einzelformen der Kunst verständlich machen oder gar ableiten. Ein wirklicher Mangel der Semperschen Methode liegt aber darin, daß sie fast nur die formale, nicht die inhaltliche Seite der Kunstwerke verständlich macht, ferner hat sie mehr Bedeutung für das Typische in der Kunst als für die individuelle Form.

In Sempers Fußstapfen trat vor allem Jacob von Falke mit seiner Ästhetik des Kunstgewerbes. Falke versucht im einzelnen an den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes, insbesondere an der Möbelherstellung, die Wirksamkeit der Semperschen Motive zu zeigen; wie Zweck, Material, Bearbeitung, Technik usf. die Formen der Gebrauchsgegenstände bestimmen. In der Anwendung auf das Kunstgewerbe liegt überhaupt die größte Bedeutung der Semperschen Methode, während sie uns bei der höheren Kunst nicht allzuweit führt.

Es würde über den Rahmen unserer Schrift hinausgehen, wenn wir die weitere Entwicklung der rein genetischen Methode verfolgen wollten, betrachten wir vielmehr die ihr verwandten Behandlungsweisen ästhetischer Probleme, die in der Gegenwart zum Teil eine viel ausgebreitetere Ausbildung gefunden haben.

Ein besonders frisches Aufblühen zeigt in der Gegenwart die ethnologische Kunstforschung. Wir verfügen gegenwärtig über eine Fülle von Werken, die in mehr oder weniger ausgeprägtem ästhetischen Interesse die Kunst der einzelnen Völker verschiedener Zeiten und Kulturstufen vergleichend erforschen und die Ergebnisse der Völkerkunde der Ästhetik dienstbar zu machen suchen. Unter diesen Arbeiten können wir wieder verschiedene Gruppen unterscheiden: Wir haben einerseits zahlreiche Spezialstudien über die Kunst einzelner Völker, darunter auch solche, die nur einem bestimmten Kunstzweige einiger oder sogar eines einzelnen Volkes nachgehen und sodann mehr zusammenfassende Werke, welche die Kunsttätigkeit der Völker im allgemeinen vergleichend behandeln. Auf die Spezialstudien im Bereiche der ästhetischen Kunstforschung können wir hier natürlich nicht näher eingehen.

Lange Zeit hat sich die deutsche Forschung in diesem Gebiete von den Arbeiten der Amerikaner und Engländer überholen lassen. Gegenwärtig beginnt jedoch (zum Teil im Anschluß an unsere kolonisatorische Arbeit) auch die deutsche Wissenschaft sich mehr der Kunst der Völker niederer Kulturstufen zuzuwenden. So behandelt Emil Stephan die Kunst der Südsee-Insulaner, Otto Moszeik die Malerei der Buschmänner. Andere Ästhetiker gehen bestimmten Fragen nach, z. B. der Entstehung einzelner Kunstformen aus der Technik. Diese Frage behandelt z. B. Max Schmidt, der versucht hat, die nordamerikanischen Flechtmuster aus der Technik des Flechtens abzuleiten, und Karl von den Steinen, der die Bedeutung der Textilmuster für den geometrischen Stil der Naturvölker untersucht hat. Ganz besonders hat sich gegenwärtig auf eine Anregung des Leipziger Historikers Lamprecht die Forschung den Zeichnungen der Naturvölker zugewendet, die vielfach mit den Zeichnungen der Kinder in Vergleich gebracht werden. So hat Dr. Th. Koch-Grünwald das Zeichnen der Indianer untersucht und Siegfried Levinstein zahlreiche Kinderzeichnungen mit den Zeichnungen der Naturvölker verglichen. Die Frage, welche hierbei beantwortet werden soll, ist nicht von unmittelbarem ästhetischen Interesse, man sucht nach einer Bestätigung des sogenannten biogenetischen Grundgesetzes, nach welchem das Individuum die Entwicklung der Gattung in abgekürzter Form wiederholen soll.

Speziell über die Musik der primitiven Völker handelt ein größeres Werk von Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst (1903). Die Bedeutung solcher Arbeiten wie der von Wallaschek liegt insbesondere darin, daß sie uns endlich aus dem Banne der bloßen Spekulationen und Vermutungen losmachen, die die älteren Ästhetiker über die Frage des Ursprungs der Kunst anstellten. Wir lernen die ersten Anfänge des Gesanges, die Bedeutung der Volkssänger, die ursprünglichsten musikalischen Instrumente kennen und wir gewinnen allmählich einen auf Tatsachenforschungen beruhenden Einblick in die Entstehung der verschiedenen Musikgattungen und sehen unsere heutigen musikalischen Kunstwerke auf der Basis einer langen Entwicklungsreihe sich erheben.

Die Psychologie der Volksdichtung hat Otto Böckel in einem größeren Werke behandelt (1906), in welchem er insbesondere der Auffassung entgegentritt, daß das Volkslied eine

Art Schöpfung des gesamten Volkes darstellt (kollektivistische Auffassung). Jedes Volkslied hat einen einzelnen Urheber, nur insofern kann man bisweilen von mehreren Urhebern sprechen, als ein ursprüngliches Lied allmählich verschiedene Bearbeiter gefunden hat. Die allmählich fortschreitende Veränderung der Texte des Volksliedes hat insbesondere J. Meyer untersucht (Kunstlieder im Volksmunde 1906). Die Art zu erzählen und zu schildern, welche den Naturvölkern eigen ist, behandelt ein Werk von Dr. F. Velten: Schilderungen der Suaheli (1907). Auch die vergleichende Kulturgeschichte hat manches neue Licht auf diese Probleme geworfen.

Von größerem Interesse für die Ästhetik sind bis jetzt alle die Werke, welche sich mit der vergleichenden allgemeinen Kunstforschung auf ethnologischer Basis beschäftigen. Von dieser möchten wir ein genaueres Bild geben durch die Besprechung zweier namhafter Forscher der Gegenwart: Ernst Große und des Schweden Yrjö Hirn (in Vergleich zu denen insbesondere der französische Ästhetiker Guyan betrachtet zu werden verdient).

Vorher möge im allgemeinen bemerkt sein, worin die Bedeutung dieser Art der Kunstforschung für die Ästhetik liegt. Durch sie allein können auf dem Wege des tatsächlichen Nachweises gewisse Probleme entschieden werden, die vom Standpunkte jeder anderen Methode aus nur mittelst Vermutungen und willkürlicher Konstruktionen behandelt werden. Dahin gehört die Frage des Ursprungs der Kunst. Diese Frage ist wiederum vieldeutig, sie muß zerlegt werden in folgende Unterfragen: 1. Hat sich die Kunst (die einzelnen Künste) aus einer anderen Art der Tätigkeit entwickelt (z. B. aus dem Spiele oder der Sprache) oder tritt sie sogleich als eine völlig eigenartige Tätigkeit hervor? 2. Gibt es eine ursprünglichste Kunst (eine „Urform der Kunst"), aus der sich alle anderen entwickelt haben, oder treten mehrere einzelne Künste allmählich auf, die unter einander relativ unabhängig in ihrem Ursprung sind? 3. Gibt es Gruppen (Grundformen) von unter einander ihrem Ursprung nach enger zusammenhängenden Künsten? 4. Tritt der Kunsttrieb und die Kunsttätigkeit sogleich rein und unvermischt mit anderen Beweggründen hervor, oder entwickelt er sich aus außerästhetischen Motiven heraus, und welche Bedeutung haben diese für die Entwicklung des Kunsttriebes und der Kunstbetätigung? 5. Gibt es überhaupt einen

eigentlichen (ursprünglichen) Kunsttrieb der Menschen und welches sind seine elementaren Formen, sich zu äußern?

Nehmen wir sogleich die Antwort auf diese Fragen *im allgemeinen* vorweg, so scheint die vergleichend-ethnologische Kunstforschung zu zeigen, daß die Kunst sich nicht aus anderen Betätigungen oder Trieben heraus entwickelt hat, insbesondere *nicht* aus der Sprache (gegen Dubos, Rousseau, H. Spencer u. a.) und nicht aus dem Spiel (gegen K. Groos, K. Lange, Wundt u. a.), sondern es ist unmöglich, eine bestimmte Kunstbetätigung aus anderen Tätigkeiten in irgendeinem Sinne abzuleiten; mit jeder Kunsttätigkeit tritt etwas völlig *eigenartiges* auf. 2. Es gibt *keine* „eine" *Urform* der Kunst oder Urkunst, *jede* Kunst tritt als etwas eigenartiges auf. 3. Wohl aber hängen gewisse *Gruppen* der Kunsttätigkeiten wieder enger zusammen, insbesondere die bildenden Künste einerseits, die sprachlichen andererseits und drittens die musikalisch-rhythmischen Künste. 4. Der Kunsttrieb wird anfangs von außerästhetischen Beweggründen des Schaffens nachhaltig und vielseitig beeinflußt und arbeitet sich erst sehr allmählich aus diesen nicht-ästhetischen Einflüssen „rein" hervor, und die außerästhetischen Motive künstlerischen Schaffens erzeugen eine Fülle künstlerischer Formen, „Motive" und Kunstweisen. 5. Trotzdem muß man einen ursprünglichen Kunsttrieb annehmen, und seine elementaren Betätigungsweisen sind wahrscheinlich die rhythmischen Künste und der Körper- und Geräteschmuck.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der Hauptwerke dieses Bereiches der Ästhetik.

In Deutschland ist Ernst Große einer der ersten gewesen, der die vergleichende Völkerkunde für ästhetische Probleme heranzog. (Anfänge der Kunst, Freiburg 1894 und: Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900.) Große stützt sich dabei fast ausschließlich auf die Kunst der „*primitiven* Völker". Unter primitiven Völkern versteht Große diejenigen, welche die niedrigste und ursprünglichste Form der Kultur besitzen. Das Hauptkennzeichen hierfür findet er darin, daß ein Volk die primitive Form des Nahrungserwerbes besitzt, nämlich die Jagd und das Pflanzensammeln. Es sind also hauptsächlich die Jägervölker, welche für die primitive Kunst in Betracht kommen. Ähnlich wie Fechner in seiner empirischen Ästhetik den Weg „von unten" beschreiten wollte, so sagt Große: Wenn auch die Höhe der Kunst das

eigentliche Ziel der Kunstwissenschaft bleiben muß, lassen sich Höhen doch nicht erfliegen, sondern nur ersteigen, „und beim Steigen muß man von unten anfangen". Eine objektive Kunstwissenschaft aber, die von unten anfängt, hat von den einfachsten Formen der Betätigungsweise der Kunst auszugehen. Diese findet sich eben nur bei den primitiven Völkern. Über sie belehrt uns die Ethnologie (Völkerkunde). Die Schwierigkeit der ethnologischen Methode verhehlt sich Groß keineswegs. Zunächst ist schon die Sammlung des Stoffes schwierig; wir müssen aus weit verzweigten Forschungsgebieten die Kunsterzeugnisse primitiver Völker zusammensuchen, und riskieren dabei, das Material nicht in gleichmäßiger Vollständigkeit für die einzelnen Künste berücksichtigen zu können. Eine weitere Schwierigkeit liegt in der Deutung des Materials. Wir müssen die spezifisch künstlerischen Formen von solchen unterscheiden, die rein praktische (oder religiöse) Bedeutung haben, und wir haben wiederum zu scheiden zwischen der allgemeinen ästhetischen Bedeutung eines Ornaments oder Schmucks und seiner ästhetischen Eigenart. Als Hilfsmittel für die ästhetische Deutung der primitiven Kunstwerke, empfiehlt Groß, von solchen Formen auszugehen, deren künstlerischer Charakter nicht in Zweifel gezogen werden kann; ferner können wir die verschiedenen Kunstformen eines und desselben Volkes und der verschiedenen Völker miteinander vergleichen und wenn wir dann allgemeine, immer wiederkehrende Züge in der bildnerischen Tätigkeit eines Volkes finden, z. B. bei den Neuseeländern die „Unfähigkeit für die Auffassung und Darstellung natürlicher Formen und Verhältnisse", so sind wir berechtigt, daraus auf eine Eigenart der ästhetischen Begabung des Volkes zu schließen. Die ästhetische Eigenart eines primitiven Kunstwerks — das, was es für den Verfertiger und für den Beschauer seines Volkes ausdrücken sollte — haben wir uns wieder durch vergleichende Berücksichtigung der gesamten Kultur- und Sinnesart der Menschen klarzumachen, von denen es herrührt. In seiner allgemeinen Auffassung der Kunst stimmt Groß der Ansicht bei, nach der Kunsttätigkeit keinem praktischen Zwecke dient, als Mittel, zu dem sie erscheint, vielmehr ist sie „Selbstwerk", und ästhetische oder künstlerische Tätigkeit eine solche, „die in ihrem Verlauf oder in ihrem direkten Ergebnis einen unmittelbaren Gefühlswert besitzt." Der Genuß an dieser Tätigkeit ergibt sich nun entweder

im Verlauf oder im Resultat der Tätigkeit. Beim Tanzen z. B. in ihrem Verlauf, bei der Körperbemalung des primitiven Volkes in ihrem Ergebnis. In beiden Fällen bleibt das ästhetische Genießen nicht auf die Künstler beschränkt, es teilt sich vielmehr den Zuhörern oder Zuschauern mit. „In jedem Falle setzt ein Kunstwerk ebenso sehr ein Publikum als einen Künstler voraus." Durch die starke Betonung dieses letzteren Gesichtspunktes kommt Groß dazu, die Kunst wesentlich als eine soziale Erscheinung zu betrachten. Sie ist mehr eine gesellschaftliche als eine individuale Betätigung. Auch die Kunst der primitiven Völker behandelt er demgemäß als soziale Erscheinung. Die Einteilung der Künste nimmt Groß wie Fechner: Es gibt Künste der Ruhe und der Bewegung. Zu den ersteren gehört als ursprünglichste Form die Zierkunst (ursprünglichste Form der Bildnerei). Ihr ursprünglichster Gegenstand war der menschliche Körper: Körperschmuck oder Kosmetik. Kosmetik ist daher die erste Kunstgattung, die von Groß untersucht wird. Aber auch die rohesten Völker begnügen sich nicht mit dem Körperschmuck, sondern sie kennen den Geräteschmuck oder die Ornamentik. Diese untersucht Groß deshalb an zweiter Stelle. Darauf folgt eine Betrachtung der Anfänge der freien Bildnerei, dann die Untersuchung von Tanz, Poesie und Musik. Bei allen diesen Künsten sucht nun Groß ihre soziale Bedeutung festzustellen (so wird z. B. bei dem Schmuck wieder unterschieden zwischen „Reizschmuck und Schreckschmuck") und insbesondere wird die außerordentlich hohe soziale Bedeutung des Tanzes und der Musik für die primitiven Völker gezeigt. Sodann wird der ästhetische Wert dieser Künste festgestellt. Endlich gelangt Groß dazu, das Wesen der primitiven Kunst und allgemeine, in ihr herrschende Kunstprinzipien abzuleiten. Zunächst zeigt er, daß seine anfangs aufgestellte Definition der Kunst nicht ganz auf die primitiven Völker paßt, denn „die meisten künstlerischen Produktionen der Primitiven sind keineswegs rein aus ästhetischen Absichten hervorgegangen, sondern sie sollen zugleich irgendeinem praktischen Zwecke dienen. (Dasselbe findet Hirn, wie die vergleichende Kunstforschung überhaupt.) Nur in der Musik überwiegt durchaus das ästhetische Interesse und herrscht zuweilen in ihr allein vor. Eine Kunst fehlt den Primitiven ganz: die Architektur. Alle anderen Künste hingegen zeigen sich bei ihnen in ihren einfachsten Formen. So stimmen die Kunstarten der primitiven Völker mit denen

der Kulturvölker überein, aber diese Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die ästhetischen Gesetze, die in der primitiven Kunst befolgt werden: Die Kunstwerke selbst der niedrigsten Völker sind „nach denselben Gesetzen gebildet, welche auch die höchsten Schöpfungen der Kunst beherrschen". „Nicht nur die großen ästhetischen Hauptprinzipien der Eurythmie, der Symmetrie, des Gegensatzes, der Steigerung, der Harmonie werden von Australnegern und Eskimos betätigt wie von den Athenern und Florentinern, sondern selbst zahlreiche ästhetische Einzelformen gehören zu dem ästhetischen Gemeinbesitz der kulturfernsten Völker".

Damit ist durch die ethnologische Forschung bewiesen, daß es „allgemein wirksame Bedingungen für das ästhetische Gefallen und infolgedessen allgemein gültige Gesetze für das künstlerische Schaffen" gibt. Zugleich will Große die Bedingungen aller ursprünglichen Kunsttätigkeit aufgefunden haben. Diese sind erstens ein künstlerischer Trieb (künstlerische Triebe), den auch Große mit dem Spieltrieb vergleicht. Dagegen hat die Verschiedenheit der Rasse keine große Bedeutung für die Kunst. Wir finden vielmehr bei den allerverschiedensten Rassen der Jägervölker immer wieder die gleiche Art der Kunstbetätigung und die Wiederkehr ähnlicher Kunstformen. Damit wendet sich Große gegen die Ansicht von Taine, der die Rasse als eine Hauptbedingung der Kunsttätigkeit ansah. Nur für die Musik gibt Große den Rasseeinfluß zu. Dagegen ist von außerordentlicher Bedeutung für die ursprüngliche Kunst die Kultur der Völker, insbesondere die Form ihres Nahrungserwerbs. Namentlich in der Bildnerei zeigt sich dieser Einfluß, in der lebenswahren Darstellung von Menschen und Tieren bei den Jägervölkern. Die Produktionsform eines Volkes hängt aber wieder von geographischen und meteorologischen Verhältnissen ab. Auch darin widerspricht Große Herder und Taine. Das Klima beeinflußt nicht direkt die Kunst, sondern erst dadurch, das es die Völker zu einer bestimmten Lebensweise und Produktion zwingt; doch will Große dieses Gesetz nicht ohne weiteres auch für die Kunst der höheren Völker gelten lassen. Für die primitiven Völker hat die Kunst ferner große praktische Bedeutung im Kampf ums Dasein und im sozialen Leben. Die Ornamentik fördert ihre Technik, Schmuck und Tanz erleichtern den Verkehr der Geschlechter, sie dienen mittelbar durch Beeinflussung der Zucht-

wahl zur Verbesserung der Rasse, sie erhöhen die Widerstandskraft gegen den Feind (Schreckschmuck). Vor allem aber erweitert und befestigt die Kunst des Tanzens, der Musik und der Poesie den sozialen Zusammenhang der primitiven Menschen. Dem höheren Kunstwerk gesteht dann Groß wieder eine vorwiegend oder gar ausschließlich individuelle Bedeutung zu.

Wir sind auf Großes erstes Werk genauer eingegangen, um ein Beispiel der ethnologischen Kunstforschung zu geben, und zu zeigen, daß sie für zahlreiche Grundfragen der Ästhetik in Zukunft noch sehr fruchtbar werden kann.

In dem zweiten Werk hat sich Groß eingehender über allgemeine Fragen der Kunstwissenschaft ausgesprochen. Die Aufgabe der Kunstwissenschaft bezeichnet Groß jetzt 1. als Erforschen des Wesens der Kunst, d. h. der Eigenschaften, welche die verschiedenen Arten der künstlerischen Tätigkeit und ihre Werke von anderen und voneinander unterscheiden. 2. Die Entstehung der Kunst muß erklärt werden durch Erforschung der Ursachen und Bedingungen der Kunst. 3. Die Wirkungen der Kunst sind zu bestimmen und Groß findet, daß dieser Teil der Kunstwissenschaft bisher ganz besonders vernachlässigt worden ist. Das Wesen der Kunst bestimmt er jetzt in manchen Punkten anders als in dem ersten Werk. Während er sie dort vom Standpunkt des Künstlers aus als identisch mit dem Spiel bezeichnet, werden jetzt die Unterschiede beider Tätigkeiten betont. Die Kunst setzt andere Kräfte in Tätigkeit als das Spiel, dem Künstler schwebt auch seine Aufgabe als eine Art von innerer Pflicht vor und sein ästhetisches Gewissen erlaubt ihm nicht, in so beliebig freier Weise wie im Spiel seine Kunst anzuwenden. Die Kunst hat ferner stets ein objektives Ergebnis: das Werk, das dem Spiel völlig fehlt. Das ästhetische Genießen wird nach Schopenhauer als Kontemplation oder „freie Anschauung" bezeichnet, wobei Groß der Auffassung widerspricht, daß der Genießende die Arbeit des Künstlers innerlich nachschaffen müsse.

In einem besonderen Abschnitt: Kunst und Rasse, untersucht Groß die künstlerische Begabung der einzelnen Rassen und erörtert die Methoden, nach denen dieses Problem behandelt werden kann. Es ist nicht möglich, die reichhaltigen Ergebnisse ihrer Anwendung an dieser Stelle zu berücksichtigen. Von den Wirkungen der Kunst bespricht Groß namentlich die der

Bildnerei und sehr zeitgemäß sind seine Ausführungen über den Einfluß der Wissenschaft auf die Kunst; er wird im ganzen — trotz der Anerkennung wichtiger Rückwirkungen der einen auf die andere — als kein wohltätiger für die Kunst dargestellt. So hat namentlich in unserer Zeit die außerordentlich entwickelte, auf der Wissenschaft fußende Technik der Kunst mehr geschadet als genützt. Ihr verdanken wir z. B. „die jämmerliche Zerstörung unserer Zierkünste und des Kunstgewerbes durch die moderne industrielle Produktion mit ihrer Arbeitsteilung und ihrem mechanischen Verfahren". Diese Gegensätze zwischen Wissenschaft und Kunst findet Große tief in dem Wesen beider Tätigkeiten des menschlichen Geistes begründet und das künstlerische und wissenschaftliche Genie sind so verschieden, daß man glauben könnte, das eine schließe das andere aus. Das zweite Hauptwerk Großes ist jedem zum eingehenden Studium zu empfehlen, der beherzigenswerte Worte über die Kunst unserer Zeit lesen will.

Während Große mehr die Entstehung einzelner Kunstformen und ihre Gesetze untersucht, schlägt das Werk von Hirn eine mehr allgemeine Forschungsrichtung ein. Hirn will die Entstehung des Kunsttriebes im allgemeinen erforschen und verbindet zu diesem Zwecke die psychologische Betrachtungsweise mit der objektiven ethnologischen. Die psychologische Untersuchung richtet sich dabei auf die Entstehung und Erklärung des reinen Kunsttriebes als solchen, wie er unbeeinflußt von praktischen Rücksichten nur der künstlerischen Schöpfung und dem ästhetischen Gefallen dienen will. Die ethnologische Untersuchung behandelt dagegen speziell die Frage, wie sich der Kunsttrieb allmählich aus seiner Vermischung mit praktischen, sittlichen, politischen und religiösen Interessen in der primitiven Kunst herausgearbeitet hat, und welche Bedeutung die nichtästhetischen Beweggründe des Kunstschaffens für die Entwicklung des reinen Kunsttriebes tatsächlich gehabt haben. Als das eigentliche Problem des ersten Teiles seiner (psychologischen) Untersuchungen bezeichnet Hirn die Frage, weshalb Kunstwerke geschaffen und weshalb sie „genossen" werden. Um das zu erklären, holt er sehr weit aus und untersucht die Bedeutung, welche die Gefühle und der Trieb sie auszudrücken für das Leben des einzelnen Menschen und der sozialen Gemeinschaft haben. Die letztere Frage ist ihm dabei besonders wichtig, weil

auch er der Ansicht ist, „daß die Kunst in ihrem innersten Wesen eine soziale Tätigkeit ist". Infolgedessen sucht Hirn zu zeigen, daß in dem Leben des Individuums wie im sozialen („interindividualen") Leben die Gefühle in einer ganz entsprechenden Weise zum Ausdruck drängen. Wir haben oben bei Besprechung des künstlerischen Schaffens die Ansicht Hirns genauer besprochen, daß die Kunst abzuleiten sei aus dem Trieb nach Gefühlsausdruck (vgl. S. 98). Daher gehen wir hier nur noch mit einem Worte auf seine Verwertung dieser Grundansicht ein. Zunächst gibt H. zu, daß die Tätigkeiten, die dem Gefühlsausdruck dienen, eine ganz allgemeine Bedeutung für das menschliche Leben haben, aber sie können trotzdem als letzter Grund der Kunsttätigkeit gelten, weil die Kunst dem Triebe nach Ausdruck am besten entspricht, wenn er nichts anderes erstrebt: „als Ausdruck um des Ausdrucks willen zu sein" („autotelischer Ausdruck"). In dem Gefühlsausdruck, soweit er Ausdruck um des Ausdrucks willen ist, sieht daher H. den Ursprung des reinen Kunsttriebes und hieraus glaubt er nun auch die einzelnen Kunstformen ableiten zu können. Das geschieht nach dem Prinzip, daß diejenigen Kunstformen die ursprünglichsten sind, welche im engsten Zusammenhang mit dem Gefühlsausdruck stehen, das sind (wie auch sonst schon oft behauptet worden ist) die rythmischen Künste: Darnach gelten der gymnastische Tanz, das rythmische Spiel und der Gesang und sonderbarerweise auch die geometrische Ornamentik als die ursprünglichsten Künste.

Die zweite, soziologische Betrachtungsweise soll also die allmähliche Ausbildung des reinen Kunsttriebes aus den bei der Entstehung der Kunst mitwirkenden nicht-ästhetischen Beweggründen zeigen. Im allgemeinen ist diese Entwicklung so zu denken, daß aus praktischen Interessen zunächst gewissermaßen rein tatsächlich einfache Kunstwerke entstehen und diese erzeugen nun ein reines, von praktischen Interessen relativ unabhängiges Gefallen, bis sich allmählich das rein ästhetische Gefallen ausbildet. Natürlich geht diese Entwicklung durch viele Zwischenstufen hindurch. Auf diesen herrschen solche Triebe in der Kunsttätigkeit vor, die andere Ästhetiker mit Unrecht als die eigentlichen Kunsttriebe bezeichnet haben: z. B. der Spieltrieb, der Trieb durch Gefallen anzuziehen und der Nachahmungstrieb. H. versucht also zwar diese Triebe als nichtästhetische aufzufassen, aber

doch ihre positive Bedeutung für die Entwicklung des Kunsttriebes nachzuweisen. Besonders wichtig erscheinen ihm dabei die Beweggründe der intellektuellen Belehrung, der geschichtlichen Überlieferung, der Schaustellung vor dem anderen Geschlecht oder dessen Anlockung, ferner die Förderung der Arbeit, die Anreizung zum Kriege durch kriegerische Aufführungen, durch Tänze und die Zwecke der Zauberei, durch symbolische Darstellungen. Sehr wichtig erscheint in der Beweisführung H. die Tatsache, daß so außerordentlich viele nichtästhetische Motive in die Kunst aufgenommen worden sind, und die höchsten Äußerungen der Kunst unserer Tage erscheinen dabei unter der Nachwirkung uralter außerästhetischer Motive. Wenn irgend etwas den ganz unzureichenden Charakter der rein psychologischen Ästhetik beweisen kann, so ist es die Fülle dieser nicht-ästhetischen Beeinflussungen der Kunst und die relativ geringe Bedeutung, welche in der Kunstentwicklung das rein ästhetische Gefallen gehabt hat. Dieses allgemeine Ergebnis, daß das Kunstwerk in seiner Entwicklung von nicht-ästhetischen Interessen in höchstem Maße beeinflußt wird, geht also, wie wir sehen, durch die ganze vergleichende Kunstforschung hindurch. Auch der Engländer Marshall verteidigte schon früher diese Auffassung, und der französische Ästhetiker Guyau geht darin soweit, daß er jeden Unterschied zwischen der Kunsttätigkeit und den übrigen praktisch wissenschaftlichen oder industriellen Bestrebungen der Menschen leugnet.

Auf das Werk Guyaus werfen wir wegen der Eigenartigkeit seines Standpunktes noch einen kurzen Blick (Les Problèmes de L' Esthetique contemporaine, Paris 1904). Guyau tritt der Auffassung, die wir fast als einen festen Grund der ganzen Ästhetik seit Kant bezeichnen können, entgegen, daß das Schöne nichts mit dem Begehren und den praktischen Interessen zu tun habe und von dem Angenehmen prinzipiell verschieden sei. Das Schöne wird nach seiner Meinung ebenso begehrt wie alles praktische (ce qui est beau est désidérable sous le même rapport, nämlich in derselben Beziehung wie das Praktische und Gute), es ist nicht verschieden von praktischer Tätigkeit und nicht von dem Bewußtsein der Wirklichkeit. Das sucht er dann im einzelnen zu beweisen; so ist z. B. unser ästhetisches Wohlgefallen an Bewegungen keineswegs bloß ein Gefallen an ihrem leichten Spiel, sondern größer [illegible] fallen an Be-

wegungen, die im Dienste eines Zwecks mit Energie arbeiten. In dem Gebiete der Empfindungen widerspricht er Grant Allen, der nur den höheren Sinnen ästhetische Bedeutung zuschreibt, indem er ausdrücklich behauptet, daß alle unsere Empfindungen imstande sind, uns ästhetische Eindrücke zu vermitteln, wenn sie nur intensive und bleibende Nachwirkungen haben, und daher ist auch die Trennung des Schönen vom Angenehmen unrichtig, vielmehr liegt nach Guyaus Meinung das Schöne in dem Angenehmen wie im Keime vorhanden: das Angenehme, gesteigert zu einem ungehemmten Lebensgefühl, das ist das Schöne. Guyau widerspricht daher dem Engländer Ruskin und seinem Landsmanne Proudhomme, welche einen schroffen Gegensatz zwischen der industriellen Entwicklung und der Kunst angenommen hatten. Nach seiner Meinung existiert dieser Gegensatz gar nicht; vielmehr hat die ganze Weiterentwicklung der Industrie (wie auch der Wissenschaft) die Tendenz, das Leben zu steigern, angenehmer zu machen und zu verschönern. Man sieht, daß das Eigenartige des Standpunkts von Guyau darin liegt, daß er gerade die Verschiedenheit des ästhetischen Verhaltens von anderen Verhaltungsweisen des Menschen aufheben will. Dabei ist es sein großes Verdienst, die zahlreichen Beziehungen nachgewiesen zu haben, welche künstlerische Tätigkeit und ästhetisches Gefallen zu allen anderen Lebensgebieten zeigen. Aber damit, daß solche Beziehungen und gegenseitige Beeinflussungen wirklich bestehen, wird doch die Eigenart des künstlerischen Schaffens und des ästhetischen Gefallens gegenüber allen anderen Lebensgebieten in keiner Weise aufgehoben.

In einer gewissen Beziehung zu der bisher betrachteten, vergleichenden Kunstwissenschaft steht die entwicklungsgeschichtliche Ästhetik. Auch sie versucht die Entstehung und allmähliche Entwicklung des Kunsttriebes und des reinen Gefallens am Schönen aus anderen verwandten aber nicht-ästhetischen Trieben und Lustgefühlen verständlich zu machen, und dabei kommt sie in ihren allgemeinsten Ergebnissen vielfach zu einer ähnlichen Auffassung wie die vergleichend ethnologische Forschung. Diese (evolutionistische) Kunstbetrachtung geht zurück auf die Vorarbeiten von Ch. Darwin und Herbert Spencer. Spencer versuchte die Musik als die ursprünglichste Kunst abzuleiten aus der leidenschaftlich erregten Rede und Sprache; eine Idee, die früher schon Rousseau vertreten hatte, während

Darwin selbst diese Auffassung nicht gelten lassen wollte. Karl Groos (in seinem früheren Werk) und Konrad Lange neigten sich der Auffassung Spencers zu. Allein diese Ansicht ist seitdem endgültig widerlegt worden. C. Stumpf zeigte, daß in der Musik gegenüber der Sprache etwas völlig *Neues* auftritt: „Die Sprache würde aus sich heraus niemals zur Aufstellung fester Stufen, zur Absonderung von Oktaven, Quinten usw. als ausgezeichneter Punkte der an sich kontinuierlichen Tonlinie geführt haben." Ähnliche Bedenken machte Wundt geltend, und was diese beiden Forscher aus psychologischen Gründen annahmen, ist durch die ethnologische Forschung tatsächlich *bestätigt* worden. So berichtet Ernst Große: „Im allgemeinen ist der Gesang — um von der Instrumentalmusik gar nicht zu reden — von der leidenschaftlichen Rede auf der untersten Kulturstufe *bereits ebenso weit und scharf geschieden* wie auf allen übrigen." Als der Hauptvertreter der Entwicklungsästhetik kann gegenwärtig der Engländer Grant Allen gelten. Er sucht auf darwinistischer Grundlage zu zeigen, wie sich allmählich die Kunsttriebe und die ästhetischen Gefühle entwickelt haben in der tierischen und menschlichen Gattung, womit Grant Allen die Auffassung verbindet, (im Gegensatze zu Guayu), daß das ästhetische Gefallen allen praktischen Interessen völlig entrückt ist. Aus seinem Hauptwerke (Physiologische Ästhetik) hat Grant Allen noch eine besondere Untersuchung über die Entstehung des Farbensinns abgezweigt, die in vieler Beziehung seine Ansicht noch deutlicher zeigt, als das Hauptwerk. Nach Grant Allen sind alle Gefühle, welche Beziehungen zum Lebensunterhalt und zu praktischen Interessen haben außerästhetische, diejenigen Gefühle dagegen, denen diese Beziehung fehlt, ästhetische Gefühle und er versucht nun den Nachweis zu führen, wie sich unsere Gefühlsregungen allmählich von den erwähnten praktischen Beziehungen losgelöst haben, im Fortlauf der Entwicklung unseres Geschlechts. Man kann bis jetzt nicht sagen, daß diese Entwicklungs-Ästhetik große Erfolge erreicht hätte. Es ist zu schwierig, von Vorgängen, die unseren Erfahrungen völlig entrückt sind, eine wissenschaftlich beglaubigte Ansicht zu erlangen. Immerhin ist es aber möglich, daß die Entwicklungsästhetik manche Erscheinungen unseres Kunstzustandes durch ihren Vergleich mit niederen Formen ihrer Entwicklung unter neue Gesichtspunkte bringt.

Eine ganz eigenartige Stellung nimmt in der Kunstforschung

die Methode ein, welche der französische Historiker Hippolite Taine ausgebildet hat und die wir kurz als die Ableitung der Kunst aus Umgebungseinflüssen bezeichnen können. Nach Taine muß die Entstehung des Charakters der Kunst einzelner Zeiten und Völker erklärt werden, aus dem sogenannten Milieu (der Umgebung) unter welchem sie entsteht. Dabei muß das Kunstwerk aus dem Künstler, dieser aus der Kunstschule, die Kunstschule aus dem Zusammenwirken von Rasse, Klima und Kulturzustand erklärt werden. Diese ganze Betrachtung von Taine hat keine große Bedeutung für uns, sie ist eine kulturgeschichtliche Betrachtung, keine ästhetische, obwohl nicht zu leugnen ist, daß sie in mittelbarer Weise vielleicht manchen Beitrag zum Verständnis der Beziehungen liefern kann, welche die Kunst und das künstlerische Schaffen zu anderen Lebensgebieten haben.

Werfen wir zuletzt noch einen Blick auf die Kunsttheorie der Gegenwart. Zahlreiche Ästhetiker haben sich bemüht, Definitionen der Kunst und eine Einteilung der Künste aufzustellen. Hierbei trennt man aber meist nicht die Kunst als Kunsttätigkeit (künstlerisches Schaffen) und die Kunst als Produkt des künstlerischen Schaffens oder den Inbegriff der Künste und Kunstwerke. Mit dem Begriff des künstlerischen Schaffens haben wir uns oben schon beschäftigt, betrachten wir hier nur die Kunst in dem letztgenannten (rein objektiven) Sinn.

Die Definition der Kunst in diesem Sinne hängt nun zusammen mit den verschiedenen Auffassungen der künstlerischen Tätigkeit. Daher faßte das Altertum auch das Produkt dieser Tätigkeit als Naturnachahmung auf, bis Flavius Philostratus (der ältere) im Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christi Geburt auf die Bedeutung der schöpferischen Phantasie hinwies. In der neueren Ästhetik haben sich die Ansichten mehr von dieser älteren Definition abgewendet. Kant faßte die Kunst auf als eine eigentümliche Leistung des Genies, „schöne Kunst ist Kunst des Genies", zugleich fügte er hinzu, „darin ist jeder Mann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeist gänzlich entgegenzusetzen sei". Ein Genie ist vom Talent nach Kant vor allen Dingen verschieden durch seine Originalität, zugleich muß alles, was das Genie hervorbringt als „exemplarisch", d. h. als mustergültig angesehen werden, ferner gehört zum Genie, daß es nicht nach bewußten Regeln, sondern unbewußt und naiv schaffend tä-

ist, so daß es „als Natur die Regel gibt und daher der Urheber eines Produktes, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden." Wir sehen hieraus, daß Kant dem Begriff der Nachahmung mit größter Entschiedenheit entgegentritt. In der spekulativen Ästhetik des 19. Jahrhunderts galt die Kunst als eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen oder als eine Darstellung der Idee (des Absoluten) in sinnlicher Erscheinung. Damit wurde zugleich die sogenannte idealistische oder Gehaltsästhetik (Inhaltsästhetik) begründet. Dieser trat Herbart entgegen, indem er, an Kant anknüpfend, eine formalistische Auffassung der Kunst vertrat. Damit begann der Streit zwischen Idealisten oder Inhaltsästhetikern nach deren Auffassung der Inhalt des Kunstwerkes der eigentliche Gegenstand des ästhetischen Gefallens ist (Hauptvertreter: Schelling, Hegel und dessen Schule) und der Formalisten, nach welchen die formalen Elemente des Kunstwerkes wie die Töne, Takte, Farben und Raumwirkungen als solche oder die Komposition und in der Dichtung die sprachlichen Elemente, Versmaß und Reim oder im Drama die Exposition, die Entwickelung der Charaktere u. dgl. die eigentlichen ästhetisch wirksamen Elemente des Kunstwerkes sind. Diesen Gegensatz hat die neuere Auffassung der Kunst mehrfach zu überbrücken versucht. Diese Versuche laufen meist darauf hinaus, daß man diesem Gegensatz eine psychologische Wendung gibt und die Bedingungen des ästhetischen Gefallens mehr in dem sieht, was im ästhetischen Eindruck objektiv gegeben ist oder in den Vorstellungen, mit denen wir das objektiv gegebene interpretieren (Fechners direkter und assoziativer Faktor, vgl. S. 14). Ein neuerer Ästhetiker, Külpe, hat sogar gemeint, daß Fechner mit seiner Unterscheidung des direkten und assoziativen Faktors den alten Gegensatz der Form- und Inhaltsästhetik überwunden habe. Allein diese Ansicht ist eine irrtümliche, der Gegensatz der Form- und Gehaltsästhetik war ein rein objektiver, es handelte sich bei ihm um die Frage, was das Kunstwerk ist, nicht um das Problem, wie wir die psychologischen Bedingungen des ästhetischen Gefallens auffassen müssen; ferner bildet auch der Gegensatz zwischen Inhalt und Form des Kunstwerkes keineswegs eine objektive Parallele zu dem subjektiven Unterschiede eines direkten und assoziativen Faktors des ästhetischen Gefallens. Denn der Inhalt eines Kunstwerkes ist für uns zum Teil etwas objektiv

Gegebenes und die „Assoziationen", durch welche wir das objektiv Gegebene im Kunstwerk auffassen, z. B. die Farben und Formassoziationen haben zum Teil gar nichts mit dem Inhalte des Kunstwerkes zu tun. Vielmehr lebt dieser Gegensatz in der psychologischen Ästhetik in eigentümlicher Form weiter, indem wir entweder mehr in der Form der psychischen Prozesse (insbesondere der Vorstellungen und Gefühle) oder in ihrem Inhalt das Charakteristische des ästhetischen Gefallens finden können.

Die neueren Definitionen der Kunst fallen wieder verschieden aus, je nachdem ein Ästhetiker die individuale oder soziale Auffassung der Kunst bevorzugt. Jene Auffassung betont mit Entschiedenheit, daß das Kunstwerk ein rein persönliches Erzeugnis, eine objektive Darstellung innerer Erlebnisse eines Individuums ist, in welchem der Künstler an einem konkreten einzelnen Gegenstand oder Thema seine Art, diesen Gegenstand aufzufassen, zu sehen, zu verarbeiten, ihn in Beziehung zu seiner gesamten Lebensauffassung zu setzen zum anschaulichen Ausdruck bringt. Die soziale Auffassung dagegen betont die Abhängigkeit der gesamten Kunst und Kunsterzeugnisse und des Künstlers selbst von seiner Zeit, seinem Volk, seinen Vorgängern, von den geistigen Strömungen des Gemeinschaftslebens, in dem er sich heranbildet. Sie faßt ferner die Kunst mehr als eine gesellige Betätigung auf, sie ist für die genießende Kunstgemeinde da, und ohne diese nicht denkbar; endlich hat die Kunst zu allen Zeiten und in allen Völkern große soziale Wirkungen gehabt, das Kulturleben und die Kulturhöhe eines Volkes sein religiöses und sittliches Leben, ja selbst sein wissenschaftliches Forschen wird indirekt durch die Kunst nachhaltig beeinflußt. Man würde daher die Kunst unvollständig behandeln, wenn man nicht ihre sozialen Wirkungen in Betracht zöge.

Ich stehe auf dem Standpunkt, daß zwischen sozialer und individualer Behandlung der Kunstwissenschaft und demgemäß zwischen beiden Auffassungen der Kunst kein Gegensatz herrschen darf. Vielmehr müssen sich beide Betrachtungsweisen ergänzen, vor allem dürfen sie sich nicht zu verdrängen suchen! Die soziale Betrachtung der Kunst ist nur da ausschließlich in ihrem Recht, wo es gilt, die Einflüsse des Gemeinschaftslebens auf die Kunst und den Künstler und die sozialen Wirkungen der Kunst zu erforschen. Aber zum Verständnis des künstlerischen Schaffens und noch mehr zu psychologischem Ver-

ständnis des Kunstgenießens kann sie uns höchstens einen indirekten Beitrag liefern, weil jedes Kunstwerk in letzter Linie eine rein individuelle Schöpfung ist und jeder Kunstgenießende seine individuelle Auffassung des Kunstwerks ausbildet, die völlig unabhängig von sozialen Einflüssen sein kann. Oft genug haben sich die Kunstschöpfungen großer Meister und die Urteile der Kenner im schroffen Gegensatz zu ihrer Zeit und Volksgemeinschaft ausgebildet. Aber auch abgesehen davon ist es unmöglich, die psychologischen Prozesse des künstlerischen Schaffens und des ästhetischen Genießens mit Hilfe sozialer Betrachtungen analysieren zu wollen, das kann vielmehr nur mit der Methode einer angewandten individualen Psychologie ausgeführt werden. Wenn irgend eine Art menschlicher Tätigkeit den Charakter des rein persönlichen Schaffens trägt, so ist es die des Künstlers und ein Künstler, der sich zum Knecht sozialer Strömungen macht und gewissermaßen bloß deren Ausdruck sein will, entweiht die Kunst zu einer Mode- oder Tendenzkunst, und entkleidet sie ihres eigentlichen Wesens: nur sich selbst Zweck zu sein. Niemals wird eine wirklich hohe Kunst im Dienst sozialer Zwecke stehen können, das würde zu einer Art politischen oder sozialen Parteikunst führen. Hieraus ergeben sich die Grenzen der beiden Betrachtungsweisen. Soziale Kunstbetrachtung ist da am Platze, wo es sich um soziale Probleme der Kunst handelt. In allen übrigen Fragen kann nur die individuelle Erforschung der Kunst und der künstlerischen Tätigkeit den Problemen der Ästhetik gerecht werden.

Neben dem Gegensatz des Individualen und Sozialen macht sich ferner in der Gegenwart auch bei der Definition der Kunst der weitere Gegensatz der psychologischen und objektiven Auffassung der Ästhetik geltend. Für jene ist die Kunst die Summe der objektiven Bedingungen des ästhetischen Gefallens — eine Definition, die so wenig mit dem Wesen der Kunst zu tun hat, daß man sie nicht ernst zu nehmen braucht. Die objektive Auffassung wird dann, je nach dem sonstigen Standpunkt des Ästhetikers eine der vorher von uns behandelten sein müssen.

Blicken wir noch auf die verschiedenen Einteilungen oder das „System" der Künste, so werden auch diese sich natürlich richten nach der allgemeinen Auffassung, die ein Ästhetiker von der Kunst hat und nach seiner Methode, die Kunstwissenschaft zu betreiben. So läßt sich eine Einteilung der Künste von psycho-

logischen Gesichtspunkten, ebenso eine von objektiven Gesichtspunkten aus denken, und innerhalb dieser wieder von mehr formalistischen oder idealistischen, von mehr sozialen oder individualen Gesichtspunkten, von entwicklungsgeschichtlichen oder rein analytischen Gesichtspunkten unter Berücksichtigung der eigentümlichen Mittel der einzelnen Künste. Das System der Künste erscheint dabei bald als das System der ursprünglichsten Kunstbetätigungen, denen gegenüber dann die weniger ursprünglichen, abgeleiteten, entwickelteren Künste aufgestellt werden, bald ganz ohne Rücksicht auf diesen „Stammbaum" der ganzen Kunst. Der Entwicklungsstandpunkt kann wieder entweder dazu führen, *eine* Kunst als die ursprüngliche hinzustellen und das System der anderen aus ihr abzuleiten, oder *mehrere* Künste als von Anfang an geschiedene, unabhängig von einander entstandene anzusehen (Dessoir).

Von entwicklungsgeschichtlichen Einteilungen erwähnen wir, daß Herbert Spencer Poesie, Musik und Tanz als *eine* zusammenhängende Gruppe auffaßte und dann wieder Schrift, Malerei und Skulptur. Yrjö Hirn hält die rhythmische Kunst für die ursprüngliche, Dubos und Rousseau meinten, *alle* Kunst gehe aus der Sprache hervor und sahen daher in der leidenschaftlichen Sprache die Einheit aller Künste (vgl. dazu kritisch Seite 123). Auch Wundt hat angenommen, daß es „zwei Grundformen aller künstlerischen Betätigung der Phantasie" gebe, „die bildenden und die musischen Künste". August Schmarsow läßt die Künste aus der mimischen (Schauspiel-) Kunst entstehen, und spricht von einem „komplementären" Verhältnis der Künste zu einander; damit verfällt er wieder in den alten, mehrfach von uns bekämpften Fehler, mit weit hergeholten Analogien zu arbeiten, statt mit Gesichtspunkten, die der Kunst selbst entlehnt sind.

Ohne Rücksicht auf Entwicklungsgesichtspunkte haben zahlreiche neuere Ästhetiker eine (zum Teil rein logische) Einteilung versucht. Richard Wagner unterschied drei rein aus dem Wesen des Menschen entspringende Künste: Mimik, Musik und Dichtkunst, und drei an die Mittel der toten Natur gebundene: Architektur, Plastik und Malerei. Auf dem Boden der Gehaltsästhetik entstanden zum Teil sehr komplizierte Einteilungen, die wenig mit dem Wesen der Kunst zu tun haben. Fr. Th. Vischer erklärt für die „natürlichste" Einteilung, die nach Raum- und Zeit-

künsten, G. Th. Fechner unterschied Künste der Ruhe und der Bewegung. Neuerdings hat Külpe eine psychologische Einteilung (die nach unserer Auffassung unmöglich dem Wesen der Kunst gerecht werden kann) vorgeschlagen, Dessoir unterscheidet wieder — gestützt auf „Traditionen", zwischen Raum- und Zeitkünsten. Zugleich hebt er die Notwendigkeit anderer Einteilungsgründe hervor und unterscheidet: bildende und musische Künste, Künste der Nachahmung, bestimmten Assoziationen und realen Formen und freie Künste der unbestimmten Assoziationen und irrealen Formen (zu der letzten Gruppe gehört die Musik).

Wundt teilt die Künste auf Grund von Überlegungen über ihre Entstehung in zwei Hauptgruppen, die die beiden „Grundformen aller künstlerischen Betätigung der Phantasie" bilden: die bildenden und die musischen Künste. Er begründet diese Einteilung durch folgende Überlegungen, die zugleich das Verhältnis der beiden Gruppen zueinander bestimmen: „Von Anfang an in ihren Mitteln wie in ihren Motiven sich scheidend, ergänzen sie eben darum einander, so daß von einer Ausbildung bloß der einen dieser Formen ebensowenig die Rede sein kann, wie etwa ein Mensch denkbar ist, der zwar der Empfindungen und Vorstellungen, nicht aber der Gemütsbewegungen fähig wäre. Beide Kunstformen gehören zusammen. Sie sind von Anfang an verbunden, gerade weil sie grundverschieden und darum ergänzend aufeinander angewiesen sind. Die bildende Kunst findet ihre Objekte vor: sie belebt und beseelt sie umschaffend und nachbildend und wirkt dadurch wiederum belebend zurück auf die Seele des Schaffenden wie des Schauenden, indem sie in diesem die Gemütsbewegungen erregt, die von dem durch die Phantasie zu gesteigertem Leben erweckten Gegenstande ausgehen. Die musische Kunst trägt dagegen die subjektiven Gemütsbewegungen in Sprechlauten, rhythmischen Bewegungen des eigenen Körpers und in Lauten und Bewegungen, die den natürlichen der menschlichen Sprechlaute nachgebildet sind, unmittelbar nach außen. Indem sie so seelische Regungen in ihrer Gefühlsqualität und in ihrem Verlaufe darstellt, erweckt und verstärkt sie wiederum diese. So ergänzen sich beide: die bildende Kunst als die äußere, die nach Vereinheitlichung ihrer Eindrücke strebt und die musische Kunst als die innere, die zur Äußerung des Selbsterlebten drängt." „Darum spiegelt die bildende Kunst die mannigfachen Formen der Außenwelt im menschlichen Gemüt;

und die musische Kunst spiegelt das menschliche Gemüt selbst in den natürlichen Ausdrucksbewegungen und ihren Weiterbildungen in Sprache, Gesang, Dichtung und Musik."

Sehr eingehend hat sich Lipps mit der Frage des Systems und der Einteilung der Künste beschäftigt. Nach seiner Ansicht gibt es zwei „Grundgesichtspunkte", von denen aus die Künste eingeteilt werden müssen, nämlich „die Wahl der Gegenstände und die Wahl der Mittel". „Der erste der beiden Gesichtspunkte ergibt die Grundeinteilung". Unter diesem Gesichtspunkte unterscheidet er zwischen abstrakten und konkreten Künsten. Abstrakte Künste sind nach Lipps solche, die nicht einzelne Personen, Gestalten, Ereignisse der Wirklichkeit zur Darstellung bringen, sondern „die aus dieser konkreten Wirklichkeit ein Allgemeines, allgemeine Züge oder Gesetzmäßigkeiten, für sich zur Darstellung bringen". Die konkreten Künste dagegen, die Lipps auch „wiedergebende Künste" nennt, stellen immer einen einzelnen Fall, einzelne Personen, Erlebnisse oder Ereignisse für sich dar. Ihr Gegenstand ist immer „ein individuell bestimmtes Leben" oder „ein individuell bestimmter Lebenszusammenhang, sowie er in der Welt der Wirklichkeit und unter den unendlich mannigfaltigen sich durchkreuzenden Bedingungen der Wirklichkeit vorkommt oder vorkommen könnte." (Vgl. Die Kultur der Gegenwart I, 6, 1907.) Nach dieser Auffassung sind z. B. abstrakte Künste: „die Musik, die sich an das Ohr wendet; die Ornamentik wie die ganze Menge der technischen Künste (Architektur, Keramik, Tektonik) und der Tanz, die sich an das Auge wenden. In der Musik liegen für uns nur allgemeine Stimmungen, Weisen des inneren Lebensablaufs, affektive Zustände, ohne irgendwelche nähere Bestimmtheit durch einen Gegenstand, an den die inneren Zuständlichkeiten sich heften. Und ebenso geben Ornamentik und technische Künste in sichtbaren Formen nicht das konkrete Naturleben, sondern nehmen daraus ein Allgemeinstes heraus, sie bringen das in sich gesetzmäßig waltende Allgemeine und schließlich Allgemeinste der Naturkräfte zur selbständigen Anschauung. Unter diesen abstrakten, an das Auge sich wendenden Künsten ist wieder die reine Ornamentik die abstrakteste: ihr Material ist der Raum, die Linie, die Fläche, der geometrische Körper. Das Material der technischen Künste ist die raumerfüllende, materielle und materieller Funktionen fähige Masse." Zu den konkreten Künsten rechnet Lipps: „die Poesie, die sich an das Ohr

wendet; die darstellenden bildenden Künste (Plastik, Malerei, Zeichnung) und die Mimik, die sich an das Auge wenden."

Neben dieser Einteilung werden unter dem Gesichtspunkt der Wahl der *Mittel* „unmittelbar und mittelbar darstellende Künste" unterschieden. Das reinste Beispiel der mittelbar darstellenden Kunst sieht Lipps in der epischen Dichtung, denn im Epos liegt „nicht das dargestellte Leben selbst" „in den Worten, wie es bei der lyrischen oder dramatischen Dichtung unmittelbar in den Worten liegt, oder wie es beim Kunstwerk der Plastik oder der Malerei unmittelbar in den Formen und Farben liegt; sondern in den Worten der epischen Dichtung liegt, oder gibt sich kund, ein Ich, das Gestalten, Dinge, Begebenheiten geistig sich *gegenüber* hat, und *innerlich*, d. h. mit dem Auge der Phantasie, *sieht*, sie sich gegenüberstellt und *betrachtet*." Die epische Dichtung ist *erzählende* Dichtung, ihre Ereignisse und Personen werden von dem Dichter in die Vergangenheit verlegt, und sie erscheinen uns *als* vergangen, als ein historisches Geschehen, sie erlangen dadurch „eine eigenartige Ferne." Ganz anders ist es z. B. bei der Lyrik und der dramatischen Kunst, die Lipps als typische Beispiele der unmittelbar darstellenden Künste anführt. Der Inhalt eines lyrischen Gedichtes oder eines Dramas ist „absolut gegenwärtig, nicht bloß *betrachtet*, sondern vom Dichter oder von mir unmittelbar erlebt."

Der zuletzt genannte Unterschied ist zweifellos ein durchgreifender in den Dichtkünsten; weniger kann ich der Unterscheidung von konkreten und abstrakten Künsten als einer fundamentalen beistimmen, und man kann sogar bezweifeln, ob sie sich wirklich auf den *Gegenstand* der Künste bezieht und nicht in erster Linie von den *Mitteln* abhängt, mit denen die einzelnen Künste arbeiten. Die Musik kann mit ihren Tönen nicht eine so bestimmte Sprache führen, wie die Dichtung, deshalb scheint sie mehr *allgemeine* und — was nicht dasselbe ist — abstrakte „Gedanken" zu schildern. Dagegen scheint mir *keine* Kunst darauf zu verzichten, daß ein *individuelles* und *konkretes* Erlebnis des Künstlers zum Ausdruck gebracht wird und daß das Mittel dazu ein individuelles und konkretes, ein „Einzelfall" ist. Nehmen wir die von Lipps angeführte Ornamentik als Beispiel. Was unmittelbarer Gegenstand der Darstellung bei den Ornamenten wird, das ist immer eine

einzelne konkrete Ranke, „Linienführung", Figur und dergleichen und die höchste Entwicklung der Ornamentik haben wir da, wo das Ornament mit der Darstellung von einzelnen bestimmten Naturgegenständen arbeitet, die sich durch Anordnung und Einfügung in den Gesamtraum des zu schmückenden Gegenstandes dem Zwecke der Ornamentierung unterordnen. Die Japaner sind vielleicht das für die Ornamentik am höchsten begabte Volk. Ich kenne nichts, was ich den altjapanischen Ornamenten an reizvoller und fein abgestimmter Wirkung gleichstellen könnte. Nun arbeiten die japanischen Wandschirme, die wundervollen Schalen, Vasen, Tassen, Dosen von Satsuma-Porzellan oder die Bronzen, die Cloisiné-Arbeiten aller Art in den meisten Fällen mit individuellen und konkreten Einzeldarstellungen von Tieren, insbesondere Vögeln, zierlich angeordneten Blumen und Zweigen, mit Darstellungen von Menschen und stimmungsvollen landschaftlichen Szenen, die trotz aller konkreten Details doch nie die ornamentale Bestimmung aus dem Auge verlieren. Hier wüßte ich nicht, wie man diese Ornamentik als „abstrakt" bezeichnen könnte. Und ebenso wie die Ornamentik konkret, so kann die Poesie abstrakt darstellen. Der ganze Unterschied konkret- und abstrakt-darstellender Künste ist wohl nur ein relativer, die Künste stufen sich in unmerklichen Übergängen von einer mehr das Individuelle und Konkrete zum Hauptthema machenden Darstellungsart zu relativ abstrakter Darstellung ab.

Ich weise endlich noch mit einer gewissen Genugtuung darauf hin, daß die Einteilungsgründe von Lipps keine psychologischen, sondern objektive, den Künsten selbst entnommene sind.

Eine Entscheidung über diese Frage wollen wir erst in dem zweiten Bändchen bringen.

Literatur zur allgemeinen Kunstwissenschaft und Kunsttheorie.

(Vgl. dazu die Literaturübersicht am Schluß der Einleitung; Seite 7.)

J. Wolff, Beiträge zur Ästhetik der Kunst. 1834.
Aug. Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. Leipzig 1896—99.
H. Wölfflin, Renaissance und Barock. 1888.
—, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. 1886.
H. Göller, Zur Ästhetik der Architektur. 1887.
C. Neumann, Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896.
Paul Moos, Die moderne Musikästhetik. 1902.

E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Wundts Philos. Studien X. 1894.
H. Riemann, Elemente der musikalischen Ästhetik. 1900.
Ed. Hanslick, Vom musikalisch Schönen. 6. Aufl. 1881.
Gustav Engel, Ästhetik der Tonkunst. 1884.
Max Ettlinger, Zur Grundlegung einer Ästhetik des Rhythmus. Zeitschrift f. Psychol. Bd. 22.
C. Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 1898.
Eugen Dreher, Physiologie der Tonkunst. 1889.
Otto Fiebach, Physiologie der Tonkunst. 1891.
Schuré, Das musikaliche Drama. Deutsch von Wolzogen. 2. Aufl. 1893.
Richard Wagner, Oper und Drama.
J. Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig, Quelle und Meyer, 1907.

Zur sozialen Auffassung der Kunst vergleiche außer den Seite 7 angeführten Werken:

Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus. 3. Aufl. 1902.
Hrb. Spencer, Principles of Sociology. 3 Bde.
Lubbock, Origin of Civilisation.
Espinas, Die tierischen Gesellschaften.. Deutsch von Schlösser. 1879.
Karl Groos, Die Spiele der Tiere. 1896.
—, Die Spiele der Menschen. 1899.
Wundt, Völkerpsychologie II, 1. vertritt ebenfalls die soziale Auffassung der Kunst.
Lipps, Ästhetik. In der „Kultur der Gegenwart". 1907. Teil I, Abteilung VI.

Zur evolutionistischen (Entwicklungs-) Ästhetik:

Grant Allen, Physiological Ästhetics (Physiologische Ästhetik). London 1877. Der Farbensinn. Leipzig 1880.
Herbert Spencer, The origin and function of music (Ursprung und Wesen der Musik) in Frasers Magazine 1857 und in Essays 1858.
Carl Stumpf, Musikpsychologie in England. Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft. I 1883. (Gegen Spencers Theorie.)

Als besondere Beispiele des Gegensatzes von formalistischer und idealistischer Kunstauffassung seien genannt:

Moritz Hauptmann (Idealist) und Eduard Hanslick (Formalist) in der Musikästhetik.
Herbart und Robert Zimmermann und ihre Bekämpfung der Schelling-Hegelschen Gehaltsästhetik. Vgl. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien 1865. (2. Teil der „Ästhetik".)

Achter Abschnitt.

Die ästhetische Kultur.

Wir haben gesehen, daß es sozusagen der Schlußstein der ganzen Ästhetik ist, auch jene allgemeine Durchdringung unseres ganzen Lebens mit einer schönen Form wissenschaftlich zu untersuchen, die wir die *ästhetische Kultur* nannten. Der künstlerische Trieb des Menschen und sein Schönheitsbedürfnis befriedigt sich nicht bloß in der Hervorbringung einzelner Kunstwerke, sondern er sucht sich unsere gesamten Daseinsbedingungen zu unterwerfen. Und in dieser Hervorbringung einer ästhetischen Kultur äußert sich die ästhetische Seite unseres gesamten geistigen Strebens am *unmittelbarsten* und *elementarsten*: sie tritt beim Kinde wie in der menschlichen Gattung zuerst hervor; am *allgemeinsten*: jeder Mensch kann an ihr teilnehmen; und in ihr hat sie doch wieder erst ihr *letztes* und *höchstes Ziel*: wir sind noch weit davon entfernt, unsere *gesamten* Lebensbedingungen wirklich nach ästhetischen Gesetzen ausgestaltet zu haben. Und doch verzichten wir an keinem Punkte unseres Lebens auf ästhetische Kultur. Wir streben nach Schönheit unseres Körpers und unserer Bewegungen, nach gefälliger Kleidung, schöner Wohnung, schönen Geräten, Werkzeugen, Möbeln, ebenso nach schöner Sitte, schönen Lebens- und Verkehrsformen, schöner Sprache und Rede; wir treten mit dieser Forderung an *alle* Menschen und *alle* ihre Lebensfunktionen heran; der Einzelne kann jenes Streben und diese Forderung mehr oder weniger ausgiebig, mehr oder weniger absichtlich betätigen, aber sie fehlen bei den normalen Menschen nie, und niemand verzeiht auf die Dauer seinem Mitmenschen eine offenkundige „Geschmacklosigkeit" oder einen gröberen Verstoß gegen das, was er selbst als „ästhetisch" fordert.

Die wissenschaftliche Behandlung dieses Problems der ästhetischen Kultur liegt leider noch sehr darnieder. Wir sehen wohl, daß verschiedene Zweige der Ästhetik Materialien dazu erbringen, insbesondere die entwicklungsgeschichtliche, vergleichend-ethnologische Ästhetik und die allgemeine Kulturgeschichte, aber es fehlt uns eine besondere Bearbeitung dieser Materialien unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Kultur. Was die Wissenschaft unserer Zeit versäumt hat, sehen wir hier einmal in der Praxis des Lebens in höherem Maße angestrebt, denn in einer gewissen *Parallele* zu dem umfangreichen und allseitigen *Forschen* auf dem Gebiete der *wissenschaftlichen* Ästhetik stehen die ausgedehnten Bemühungen zahlreicher Kunstfreunde der Gegenwart um die *Verwirklichung* des Ideales einer *ästhetischen Kultur*. Werfen wir auf dieses ästhetische Kulturstreben unserer Zeit noch einen Blick. Wenn wir sahen, daß es in dem Wesen des künstlerischen Triebes der Menschen begründet liegt, daß er sich nicht bloß mit der Schaffung einzelner Kunstwerke begnügt, sondern unser gesamtes Dasein zu durchdringen sucht, so müssen wir, um das ästhetische Kulturstreben zu würdigen, beachten, daß es die *allgemeinste* und zugleich die *schwierigste* und *höchste* Aufgabe unseres ästhetischen Triebes ist. Denn an der ästhetischen Kultur sollen *alle* Menschen teilnehmen, auch die nicht künstlerisch begabten; ästhetische Kultur ist daher nur möglich, wenn das *allgemeine* Verständnis für das Schöne und die künstlerische Form des Daseins gepflegt und das der Kunst und ihren Erzeugnissen ferner stehende Publikum für sie gewonnen wird. Wer von der großen Masse der Kulturmenschen eine etwas pessimistische Auffassung hat, könnte eben deshalb versucht sein, die ästhetischen Kulturbestrebungen als völlig aussichtslos zu bezeichnen. Denn künstlerische Begabung oder auch nur künstlerisches Verständnis ist nun einmal nicht allgemein verbreitet, und wenn wir die außerordentliche Geschmacklosigkeit zahlloser, im Volke weit verbreiteter und beliebter „Kunstwerke", insbesondere auf dem Gebiete der Malerei, der Vervielfältigungskünste und der Musik sehen, und wenn wir immer wieder beobachten, daß in der Literatur die flachen und mittelmäßigen Werke, ja der eigentliche Schund, der an die sentimentalen, die rohen oder die grausamen und sinnlichen Instinkte appelliert, den allergrößten Beifall finden, während echte und tiefe dichterische Schöpfungen sich nur schwer das Verständnis

der großen Masse der Leser erwerben, so ist das nicht ermunternd für die Bestrebungen einer ästhetischen Kultur. Denn diese müssen ein allgemeines ästhetisches Verständnis und einen gewissen Grad ästhetischer Bildung des Volkes voraussetzen. Wir können uns ferner durch geschichtliche Betrachtung davon überzeugen, daß es mit dem Kunstverständnis der breiten Masse des Volkes wahrscheinlich nie wesentlich anders gestanden hat als in der Gegenwart. Allein die Vertreter der gegenwärtigen Bestrebungen, eine ästhetische Kultur zu schaffen, verhehlen sich zumeist diese Schwierigkeiten nicht, sie suchen deshalb das Übel bei der Wurzel anzufassen und den fehlenden ästhetischen Sinn zu *erwecken*, das darniederliegende künstlerische Verständnis zu pflegen und die weitesten Kreise des Volkes aufzuklären über das, was guter und schlechter Geschmack ist oder mit anderen Worten, das Volk *ästhetisch zu erziehen*. Hierdurch ergibt sich das *Problem einer ästhetischen Erziehung* des *einzelnen* wie der *Gesellschaft* — ein Problem, das allein einnner ästhetischen Spezialuntersuchung wert wäre. Das ganze gegenwärtige ästhetische Kulturstreben kann vielleicht als der auf den verschiedensten Wegen unternommene Versuch einer *ästhetischen Erziehung des Volkes* unter Berücksichtigung seiner verschiedenen Bildungsschichten aufgefaßt werden. Wer erziehen will, muß auch auf dem Gebiete der Kunst bei der *Jugend* anfangen. Die Jugend unseres Volkes erhält an *allen* Schulen, den Volks- wie den höheren Schulen, zu *wenig* ästhetische und künstlerische *Anregung*. Es ist aber fast undenkbar, daß *ohne* die anregende Wirkung des Schulunterrichtes der ästhetische Sinn in dem Kinde erwacht, denn das die *Volks*schule verlassende Kind wird immer und der „höhere" Schüler häufig, sofort nach dem Schulaustritt in den harten Kampf ums Dasein geworfen und wird nicht leicht von selbst darauf kommen, sich mit dem „Luxus" der Kunst zu befassen, wenn ihm dazu nicht frühzeitig das Bedürfnis geweckt ist. Daher haben die zahlreichen Bestrebungen der Gegenwart um die Kunsterziehung in der Schule eine große Bedeutung für eine zukünftige ästhetische Kultur des Volkes. Mustergültig ist auf diesem Gebiete das Vorgehen der Hamburger Schulkreise, und die Wirksamkeit von Lichtwark in Hamburg (vgl. die Literatur am Schluß). Auch alle die Anleitungen zum Betrachten von Bildwerken in populärer Form können der Verbreitung künstlerischen Verständnisses vor-

treffliche Dienste leisten. Auch der künstlerische Schmuck in den Schulzimmern, die vortrefflichen Farbendrucke, Steindrucke und Holzschnitte des Seemannschen, Voigtländerschen und Teubnerschen Verlages sind wenigstens als *Mittel* zur Hebung des künstlerischen Geschmacks der Jugend zu begrüßen. Freilich müssen diese Mittel auch der Jugend erschlossen werden. Das bloße an die Wand hängen der Bilder genügt dazu keineswegs! Wir bedürfen dazu auch des ästhetisch geschulten *Lehrers*, der dem Kinde zur Betrachtung der Kunstwerke Anleitung gibt. Die größte Bedeutung für die ästhetische Erziehung des Kindes können aber die sogenannten „technischen Unterrichtsfächer" erlangen: Das Zeichnen, Modellieren und der Handfertigkeitsunterricht. Schon längst haben einsichtige Pädagogen betont, daß diese Fächer nicht bloß als „technische" betrachtet und bezeichnet werden sollen, sondern daß sie einen hohen formalen Bildungswert haben. An ihnen kann die Schuljugend lernen, Auge und Hand zu schulen. Das Zeichnen und Modellieren vermitteln dem Menschen erst eine genaue Kenntnis der Formen und das Malen ein feineres Sehen der Farben, weil sie uns dazu zwingen, die Farben und Formen der Dinge schrittweise einzuprägen und die Zeichnung immer wieder mit dem Modell zu vergleichen. Zeichnen, Modellieren und Malen bilden daher auch in vortrefflicher Weise die Anschauungen und das sinnliche Vorstellungsmaterial des Menschen, sie disziplinieren die Hand sowohl wie den Willen und gewöhnen das Kind an Sauberkeit, Genauigkeit und Ordnung. Diese Schulfächer sind ferner oft die einzigen, in denen der Schönheitssinn der Kinder und ihr Verständnis für Charakteristik geweckt werden kann, und nur in diesen Fächern können sie ein Verständnis für die formale Seite der bildenden Künste gewinnen: für ihre Technik, ihre Mittel, für das, was sich mit den Mitteln einer Kunst erreichen läßt, für Perspektive und Farbengebung, Komposition und Stimmungsgehalt eines Kunstwerks. Daher muß jeder, der für die ästhetische Erziehung des Volkes interessiert ist, die Bemühungen um die Hebung des Zeichenunterrichtes mit Freude begrüßen, und es ist sehr zu bedauern, daß sich die deutschen Volksschullehrer bis jetzt noch ziemlich ablehnend verhalten haben gegen die Einführung eines obligatorischen Handfertigkeitsunterrichtes. Die *Wege*, die wir heutzutage einschlagen, um auf das ästhetische Verständnis des Volkes einzuwirken, sind sehr mannigfaltig und vielleicht nicht immer

die richtigen. Man verspricht sich z. B. allzuviel von der Popularisierung der hohen Kunst in der Form einer bloßen Darbietung klassischer Kunstwerke an die große Menge, z. B. durch volkstümliche Aufführungen von Theaterstücken, Opern, Oratorien und dergleichen mehr. Allein um das Kunstverständnis zu wecken und den Schönheitssinn zu beleben oder den Geschmack zu bilden, dazu genügt niemals bloß, daß wir Kunstwerke vor die Augen und die Ohren des Volkes bringen; zu diesem Zweck muß vielmehr das Kunstverständnis Wege, die wir heutzutage einschlagen, um auf das ästhetische Verständnis des Volkes einzuwirken, sind sehr mannigfaltig und vielleicht nicht immer die richtigen. Man verspricht sich z. B. allzuviel von der Popularisierung der hohen Kunst in der Form einer bloßen Darbietung klassischer Kunstwerke an die große Menge, z. B. durch volkstümliche Aufführungen von Theaterstücken, Opern, Oratorien und dergleichen mehr. Allein um das Kunstverständnis zu wecken und den Schönheitssinn zu beleben oder den Geschmack zu bilden, dazu genügt niemals bloß, daß wir Kunstwerke vor die Augen und die Ohren des Volkes bringen; zu diesem Zweck muß vielmehr das Kunstverständnis geweckt werden. Die Weckung des Kunstverständnisses darf man aber nicht bei jemandem, der überhaupt der Kunst fern steht, von den kompliziertesten und am schwierigsten verständlichen künstlerischen Eindrücken aus angreifen.

Ebenso wie die Erziehung des Individuums, so hat auch die des Volkes den Weg aller Erziehung überhaupt einzuschlagen, sie muß mit dem relativ Einfachen beginnen; wenn es bei der Schaffung einer ästhetischen Kultur besonders darauf ankommt, das ästhetische Verständnis zu wecken und nicht bloß darauf, eine Anzahl künstlerischer Objekte dem Publikum zugänglich zu machen, die es nicht versteht, so muß man sich vielleicht am meisten versprechen von den Bemühungen zahlreicher Kunstfreunde um die Belebung des künstlerischen Dilettantismus. Mit Recht hat einer der tatkräftigsten Förderer der dilettantischen Kunstbestrebungen, Alfred Lichtwark in Hamburg, darauf gedrungen, daß der Begriff des Dilettantismus seinen üblen Beigeschmack gänzlich verlieren müsse und verlieren wird, wenn man die außerordentliche Bedeutung dilettantischer Kunstpflege erst erkannt hat. Freilich muß dabei vorausgesetzt werden, daß der Dilettant sich auch des dilettantischen Charakters

seiner Arbeit bewußt bleibt. In der Tat liegt dieser Forderung die Erkenntnis zugrunde, daß künstlerisches Verständnis sich nur in dem Maße bei jedem Menschen ausbildet, in dem er in einer Kunst selbst tätig zu sein vermag, und selbst der allerprimitivste Versuch, sich selbsttätig in ein Kunstgebiet hineinzuarbeiten, vermag das Verständnis für dieses Kunstgebiet in nachhaltiger Weise zu fördern. Wer nie ein Instrument gespielt hat, der kann nicht musikverständig sein, er mag noch so gutes Gehör und noch so sicheres Tongedächtnis besitzen; von den Mitteln, mit denen die Musik ihre ästhetischen Wirkungen erreicht, geben ihm sein Gehör und sein Tongedächtnis keine Ahnung. Eben deshalb muß auch sein ästhetisches Verständnis musikalischer Kunstwerke unausgebildet bleiben; und wer nie den Zeichenstift zur Hand genommen und nach der Natur gezeichnet hat, kann auch keine Skizze und kein Gemälde ästhetisch beurteilen und künstlerisch verstehen. Zugleich läßt sich bemerken, daß selbst ein geringes Hineinarbeiten in die Musik oder in die Zeichen- und Malkunst sofort das Verständnis beleben kann: für die Probleme des Künstlers und die ästhetische Bedeutung der Mittel, mit denen sie gelöst werden können, für die eigentümlichen Aufgaben, welche jeder Kunst vorschweben, aber auch für die bestimmten Grenzen, innerhalb deren sie wegen der eigentümlichen Natur der Kunstmittel bleiben muß.

Neben der Pflege der dilettantischen Kunst sucht man gegenwärtig namentlich durch künstlerisch schöne Gestaltung aller Gebrauchsgegenstände auf den Schönheitssinn und den Geschmack des Volkes einzuwirken: durch den Bucheinband und die Ausstattung der Bücher mit Papierdruck, Zierleisten und dergleichen mehr (wofür man das wahrhaft abscheuliche Wort „Buchschmuck" erfunden hat, statt dessen früher das bessere Wort Buchzier im Gebrauch war). Mit Recht wird hierbei die Pflege des Schönheitssinnes von einem der verbreitetsten Gebrauchsgegenstände aus angegriffen.

Das beste und zugleich das bedenklichste, was die heutigen Bestrebungen zur Popularisierung der Kunst geschaffen haben, liegt vielleicht in der großartigen Arbeit unserer vervielfältigenden Technik. Die Reproduktionskunst, die farbige wie die nichtfarbige, beginnt uns die künstlerische Arbeit der großen Meister früherer Jahrhunderte und die auserlesensten malerischen und plastischen Schöpfungen der Gegenwart in einer Weise zu-

gänglich zu machen, wie das in früheren Zeiten nicht entfernt möglich war; besonders wichtig ist dabei der geringe Preis, für welchen wir heutzutage auch in guter Reproduktion die Werke der Malerei der Vergangenheit und Gegenwart erwerben können. Die vortrefflichen Reproduktionen der Gemälde alter Meister aus dem Verlag von R. Bong in Stutgart und Seemanns „Meister der Farbe" seien als Beispiele erwähnt. Dadurch ist wenigstens die Möglichkeit gegeben, all diese Kunstwerke auch dem Kreise der Unbemittelten zugänglich zu machen. Man darf sich jedoch nicht darüber täuschen, daß die eigentliche Veredelung des Geschmacks für die große Masse des Publikums, wohl nicht von den bildenden Künsten ausgeht, sondern einerseits von der Dichtkunst, anderseits vom Kunstgewerbe und den angewandten Künsten überhaupt, weil die bildenden Künste zu ihrer ästhetischen Beurteilung stets ein gewisses Maß von technischen Kenntnissen voraussetzen, das zwar der Kunstdilettant erwerben kann, das aber der großen Masse des Publikums immer verschlossen bleiben wird, weil nicht Jeder künstlerischer Dilettant sein kann. Die Dichtung dagegen spricht in einigen Dichtungsgattungen viel unmittelbarer zum Menschen als irgendeine andere Kunst, und da ihre ästhetische Einwirkung immer mehr eine inhaltliche als eine formale ist, so setzt sie weniger technisches und formales Wissen von den eigentümlichen Mitteln der Kunst voraus als irgendein anderes Kunstgebiet. Eben deshalb ist keine Kunst in dem Maße berufen, zur Veredelung des Geschmackes beizutragen als die Dichtkunst. Sonderbarerweise wird diese Tatsache von den heutigen Bestrebungen zur Beschaffung einer ästhetischen Kultur häufig verkannt. Wir sehen wenigstens eine viel lebhaftere Arbeit zur Verbreitung geschmackvoller Kunstwerke auf dem Gebiete der bildenden Künste als auf dem der dichtenden Kunst. Ganz besonders viel verspreche ich mir daher für die ästhetische Erziehung des Volkes von der Verbreitung guter und der Bekämpfung schlechter Literatur. Auch damit ist man in Hamburg besonders tatkräftig vorangegangen, indem mehrere dortige Gesellschaften eine „Hamburgische Hausbibliothek" herausgeben, die das beste ist, was von wohlfeiler Literatur bis jetzt dem Volke zugänglich gemacht wurde (Hamburg, Alfred Janssen). Mit Recht haben andere Freunde der ästhetischen Volkserziehung auch die Literaturwerke der gebildeten Kreise unter demselben Gesichtspunkte zu bearbeiten

unternommen: den besten Inhalt in bester Form zu bieten, insbesondere hat der Verlag von Eugen Diederichs in Jena in origineller und reichhaltiger Weise zu diesen Bestrebungen beigetragen. Daneben dürfte vom Kunstgewerbe aus die erfolgreichste Belebung des ästhetischen Sinnes weiter Kreise zu erreichen sein. Denn das Kunstgewerbe schafft den Gebrauchsgegenstand, mit dem jedermann aus dem Volke hantiert und für seine Erzeugnisse besteht auch in den mit der Hand arbeitenden Volksschichten oft größeres technisches Verständnis als für alle anderen Künste — oft ein größeres als in den Kreisen der „Gebildeten", d. h. der Geistesarbeiter. Dazu müßte freilich unser „modernes" — insbesondere unser deutsches — Kunstgewerbe selbst einer radikalen ästhetischen Reformation unterzogen werden. Vor allem muß das Kunstgewerbe mit der unheilvollen Praxis brechen, Erzeugnisse der höheren Kunst durch billige und verschlechterte Massennachahmung zu entweihen und ins Geschmacklose und Gemeine zu ziehen! Die zahllosen „Imitationen", die „unechten" Reproduktionen, denen heutzutage alles und jedes Erzeugnis der höheren Kunst verfällt — vom orientalischen Teppich bis zum Dornauszieher und Moses des Michelangelo, die unechten Bronzen, die schrecklichen Buntbilder von regierenden Personen, sie erzeugen eine Verwilderung des Geschmacks, die frühere Zeiten nicht gekannt haben. Wenn man sieht, was heute manchmal in bürgerlichen Zimmereinrichtungen von sinnlosen Zusammenhäufungen geschmackloser „Kunst"-Erzeugnisse geleistet wird, so möchte man sagen: besser das nüchternste Nichts, lieber kahle Wände als diese Figürchen, diese trivialen Trumeauspiegel, diese Aufsätze, Muscheln, Ampeln der Fabrikrenaissance. Dagegen hilft auch der „moderne Stil" mit seinem gedankenarmen Spiel mit „moderner Linienführung" nichts. Die billigen Erzeugnisse des „Jugendstils" sind noch schlimmer als die trivialisierten Renaissanceformen, es liegt überhaupt nicht an der Art des Stils, sondern an dem Mangel an Geschmack und ästhetischer Bildung der „Produzenten" und des kaufenden Publikums, daß wir so vielen Geschmacklosigkeiten begegnen. Es fehlt dem deutschen Kunstgewerbe vor allem an Feinheit und vielfach auch an guter Tradition. Die französische und italienische Kleinplastik, Holzschnitzerei, die Herstellung von Gobelin- und Brokatstoffen ist der deutschen weit überlegen. Die französischen Bronzebeschläge der jetzt so beliebten Empiremöbel sind weit besser

in ihren matten Tönen und ihrer feinen Ziselierung als die speckig glänzenden, schreiendgelben Berliner „Empirebronzen". Die Feinheiten des Kopenhagener und altwiener Porzellans, mancher Sèvres- und Limoges-Arbeiten, vollends gar die Höhe des japanischen Kunstgewerbes haben wir nicht erreicht; die Wiedereinführung des Bakkaratglases und des schweren geschliffenen Kristalls ging nicht von Deutschland aus, französische und böhmische Kristallwaren beherrschen den besseren Kunstmarkt und an Feinheit und dezentem Geschmack übertreffen sie unsre deutschen Erzeugnisse. Unser Kunstgewerbe neigt auf der einen Seite zum Aufdringlichen und Protzigen, auf der anderen (unter dem Einfluß des „modernen" Stils) zur kahlen Nüchternheit und zur Entartung im Sinne einer bloßen Bevorzugung gewisser Formen, weil sie „Mode" sind. Beides sind Extreme, die jedes in seiner Weise die Hebung des Geschmackes behindern. Von größter Bedeutung für die ästhetische Erziehung des Volkes sind ferner die Bemühungen der Künstler und Handwerker um die Beschaffung eines ästhetisch verfeinerten *eigenen Heims* der weiteren Kreise des Volkes — freilich wenden sich diese Bemühungen leider bisher zu einseitig an die besitzenden Stände, und berücksichtigen nicht genug die Wohnungseinrichtung der weniger bemittelten Bevölkerung. Hierbei kann ein von den Auswüchsen des „Sezessionismus" und des „Jugendstiles" sich freihaltender „moderner" Stil noch einmal große Bedeutung erlangen, weil er auf Formen verzichtet, die für den täglichen Gebrauch unpraktisch und die dem Volke unverständlich sind. Denn sicher ist ein großer Teil der überkommenen Renaissance-Möbel und *aller anderen* älteren Stilformen der großen Masse unsres Volkes nicht viel mehr als unverstandener Zierrat. Was Voluten und Lisenen, Nischen und Muscheln,, Kartuschen und Beschläge, Säulen und Pilaster und andres mehr als ornamentale Zutaten eigentlich bedeuten, das wissen sicher unzählige Menschen nicht, die ihre Zimmer mit den Erzeugnissen der Fabrik-Renaissance ausschmücken. Mit Rücksicht darauf ist das Bestreben des modernen Stils nach Vereinfachung der Kunstformen an unseren Gebrauchsgegenständen berechtigt. Aber auch der moderne Stil zeigt gewisse Tendenzen, die ihn ungeeignet machen zur Verbesserung des Geschmackes und zur Hebung des Kunstverständnisses. Anstelle des festlichen Schwungs der Renaissanceformen tritt oft in den modernen Zimmereinrichtungen

Nüchternheit, Kahlheit, Poesielosigkeit; anstelle des überquellenden Formenreichtums der Renaissance ist eine große Gedankenarmut getreten, die sich namentlich in dem sinnlosen Anbringen flacher Kurven und Linienschnörkel (der „modernen Linie") zeigt; oft werden häßliche und geschmacklose Formen nur eingeführt, weil sie etwas Neues und „Apartes" sind, gleichgültig, ob sie den technischen und ästhetischen Gesetzen entsprechen, wenn sie nur den Bruch mit der Tradition zeigen. Der neue Stil ist Modesache geworden. Ich habe wiederholt in den Möbelhandlungen beobachtet, daß der Schönheitssinn der Käufer sich instinktiv gegen die angebotenen „modernen" Möbel auflehnt; regelmäßig beschwichtigt dann der Händler das ästhetische Gewissen seiner Kunden mit Bemerkungen wie diesen: „ja, das ist aber jetzt das Neuste", „das ist Mode", „das wird jetzt so verlangt". Kunstformen, die nur darum eingebürgert werden, weil sie Mode sind, müssen eher einen zerstörenden als einen aufbauenden Einfluß auf den Kunstgeschmack ihrer Zeit haben. Die gesamte neuere Kunst zeigt den gemeinsamen Zug: die strengen Formen und Formengesetze, die sich aus der Eigentümlichkeit der Mittel und Materialien einer Kunst ergeben, werden preisgegeben oder gar verletzt zugunsten des gesteigerten Ausdrucks, die Schönheit weicht der übertreibenden Charakteristik. Diesen Zug sehen wir ebenso in den breiartigen Marmorskulpturen, wie in den Dysharmonien der modernen Musik, den schlechten Versen jungdeutscher „Versschriftsteller", der Aufgabe der einfachen symmetrischen Anlage moderner Wohnungen und der Willkür in der Behandlung der Farbe bei modernen Malern. Aber überall sehen wir zugleich darin das Streben, neue künstlerische Mittel zu finden, und neue ästhetische Effekte zu erreichen. So entsteht in unserer Zeit eine mächtig vorwärtsstrebende aber zugleich eine noch völlig unabgeklärte Kunstbewegung; und eine Kunst, die noch so wenig feste Formen angenommen und noch so wenig bleibend Wertvolles geschaffen hat, die selbst noch nicht über das Stadium des Suchens und Ausprobierens neuer künstlerischer Wirkungen hinausgekommen ist, eignet sich wenig zur Anbahnung einer neuen ästhetischen Kultur und zum Eindringen in die weiteren Kreise des Volkes.

Darum sind vielleicht die besten und zukunftsreichsten Bestrebungen um das tägliche Leben für die Kunst zu erobern diejenigen, bei denen sich Wissenschaft und Technik und Kunst

und Handwerk zu gemeinsamer Arbeit vereinigen. In großartiger Weise ist darin München vorangegangen mit seinen vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk.

Sehr wertvoll wäre es, wenn diesen Bemühungen der Künstler und Handwerker auch eine lebhaftere literarische Tätigkeit an die Hand ging, um das Publikum mit Wort und Bild über die Grundsätze zu belehren, die bei der Einrichtung einer einfachen, praktischen und schönen Heimstätte beachtet werden müssen.

Einen wichtigen Vorstoß machte in dieser Hinsicht schon 1886 Georg Hirth mit seinem „deutschen Zimmer der Gothik und Renaissance" u. s. f. Mehr vom Standpunkte unserer gegenwärtigen Kunstanschauungen erstreben etwas Ähnliches die „goldenen Bücher" des Spemannschen Verlages, insbesondere das „goldene Buch vom eigenen Heim, eine Hauskunde für Jedermann", das „goldene Buch der Kunst", das goldene Buch der Sitte, des Theaters u. s. f. Werke wie das genannte Buch vom eigenen Heim können als musterhafte Belehrungen der Gebildeten über Haus- und Wohnungseinrichtungen gelten. Alle für das praktische und schöne Heim wichtigen Zweige der Wissenschaft und Technik kommen hier durch ihre fachmännischen Vertreter zum Worte und zahlreiche gute Abbildungen unterstützen den Text. Der bürgerliche Hausbau wird nach seiner technischen und architektonischen künstlerischen Seite in seiner Entwicklung dargestellt; die innere Einrichtung, „die Ästhetik der Wohnung", die Ausschmückung der Räume, das Mobiliar, die Hygiene des Hauses, die durch den Standesunterschied und die verschiedenen Zwecke des Hauses bedingten Arten der Häuser finden wir von kundigen Autoren erläutert, und endlich wird der Leser auch mit den bedeutendsten Baukünstlern der Gegenwart bekannt gemacht.

In ähnlichem Sinne, doch nicht bloß positiv aufbauend, sondern mit scharfer Kritik der bestehenden Zustände arbeitet seit einigen Jahren Paul Schultze-Naumburg besonders mit seinen unter dem Gesamttitel „Hauskunde und Kulturarbeit" erschienenen Werken. Unter dem Titel „Häusliche Kunstpflege" ließ er zunächst ein kleineres Werk erscheinen, das mit der gegenwärtigen bürgerlichen Wohnungseinrichtung erbarmungslos — und wie mir scheint — zu scharf ins Gericht geht. Als Beleg dafür, wie wenig hoffnungsvoll ein „moderner" Ästhetiker über unsere Aussichten auf

eine künstlerische Gestaltung unserer Wohnungen spricht — eine künstlerische Gestaltung, die wirklich aus den Bedürfnissen und dem Geschmacke *unserer* Zeit heraus' geboren wäre, mögen hier einige Worte aus der „häuslichen Kunstpflege" angeführt sein. S.-N. will „nicht verkennen", „daß es langsam besser wird", aber er fügt hinzu, „und wenn es so weiter geht, haben wir in zwei- bis dreihundert Jahren (!) ein deutsches Kunstgewerbe". Über das Wohnhaus im allgemeinen urteilt S.-N.: „Wir haben kein modernes Wohnhaus. Die Stilhetze[1]) des Altdeutschen, der Renaissance und des Rokoko hat es nicht geschaffen. Gerade so wenig, wie in uns der Geist des Mittelalters wach ist, gerade so wenig passen wir in die Umgebung,die dieser Geist sich gebildet hat." „Es gilt realistische Ideale" (?) „herzustellen, d. h. die Ideale *unserer Zeit*." „Überall haben wir es mit gänzlich veränderten Bedingungen zu tun. Erst wenn diese in ihrer vollen Konsequenz von der Kunst in Betracht gezogen werden, kann sie auf dem Wege wirklicher Gesundheit sein. Nirgends, auf ihrem Gebiet sind diese veränderten Bedingungen ohne Bedeutung, am wenigsten aber auf dem der angewandten und dekorativen Kunst."

Der Vorwurf, den S.-N. gegen den Geschmack unserer Zeit richtet, wird fast von allen Seiten in ähnlichem Sinne ausgesprochen: Es soll der Gegenwart an einem *eigenen* Stil fehlen, *deshalb* verwende sie alle möglichen überkommenen Stilformen anstatt etwas Neues zu schaffen, und wir verfielen daher in den Fehler, Möbel und Kunstgegenstände zum Schmuck unserer Wohnungen zu verwenden, die *unseren* Bedürfnissen und *unserem* Kunstgeschmack nicht entsprechen.

Ich kann diesen Vorwurf nur zur Hälfte als berechtigt anerkennen. Gewiß ist unsere Zeit gerade im Kunstgewerbe bis jetzt nicht dazu gelangt, sich eigene Stilformen zu schaffen. Aber man vergißt bei diesem Vorwurf: 1. daß unser geschichtliches *Verständnis* überlieferter Stilformen und der Kunstsprache anderer Zeiten auf Grund der größeren historischen Weitherzigkeit, *die die Grundlage unserer gesamten gegenwärtigen Bildung ist*, ein unvergleichlich viel größeres ist

[1]) „Stilhetze" ist kein sehr geschmackvoller Ausdruck; überhaupt fehlt es vielen neueren Kunstschriftstellern noch an Sinn für ästhetischen Wohllaut und stilistische Verfeinerung unsrer *deutschen Sprache*! Der Mißbrauch des Wortes „modern" genügt allein schon zur Kennzeichnung des unentwickelten sprachlichen Geschmackes.

als dasjenige beliebiger früherer Zeiten. Und wir machen heutzutage den Menschen *früherer* Jahrhunderte den *umgekehrten Vorwurf*: ihr Kunstverständnis reichte nicht über den Stil ihrer Zeit hinaus! Daher waren fast alle früheren Stilepochen im höchsten Grade intolerant gegen die Kunstschöpfungen der Vergangenheit und diese Unduldsamkeit erzeugte dann jene barbarische Rücksichtslosigkeit, mit der die Kunstwerke ältere Stilformen überarbeitet, umgestaltet, entstellt, übertüncht, abgerissen wurden usf. Wir können uns rühmen, daß wir an *historischem Kunstverständnis* und an *Achtung* vor den Kunstschöpfungen früherer Zeiten gewaltige Fortschritte gemacht haben. Wenn wir aber die Kunstformen älterer Zeiten weitherziger beurteilen und mehr aus ihrer Zeit heraus verstehen gelernt haben so können wir sie auch ästhetisch genießen, und man kann uns dann auch nicht die Berechtigung absprechen, daß wir sie zu *verwenden* suchen. Niemand ist zu tadeln, der eine *gute* Kopie eines schönen alten Möbels seiner Wohnung anpaßt, wohl aber ist es eine höchst tadelnswerte Manier, alle möglichen „Motive" der älteren Kunst flüchtig im „modernen" Sinne zu stilisieren und sie dann sinnlos zusammenzustoppeln — wie wir das immerfort bei „modernen" Künstlern beobachten können. Und 2.: wenn es einmal keinen zeitgemäßen Stil gibt, so stelle ich viel lieber wirklich schöne Kopien (nicht Imitationen!) von klassischen Mustern der Renaissance- oder Empirekunst auf, als daß ich die Gedankenarmut und kahle Nüchternheit „moderner" Möbel in meine Wohnzimmer einziehen lasse. Jene Kopien kann ich immer wieder ästhetisch genießen, bei diesen „modernen" Möbeln kann ich den unerquicklichen Gedanken nicht los werden, es nicht mit einem *Kunstwerk* zu tun zu haben, sondern mit einem *kunstgewerblichen Experiment*, bei dem ein „moderner" Künstler einmal um jeden Preis etwas Neues ausprobieren wollte, es sei auch wie es sei.

Und endlich 3.: für die Ziele ästhetischer Bildung und Kultur können wir bis jetzt noch immer *weit mehr* von unzähligen Kunstschöpfungen der Vergangenheit lernen als von jenen Stümpereien, in denen einer neuen „Linienführung" alles andere geopfert wird.

Es wäre interessant, den *Ursachen* einmal genauer nachzugehen, denen wir die Stillosigkeit unseres Kunstgewerbes und unserer Wohnungseinrichtung verdanken. Wer, wie Schultze-

Naumburg, dafür „die historische Stilhetze" verantwortlich macht, der verwechselt Ursache und Wirkung. Gerade der Rückgang auf ältere Stilformen — nachdem die simple Zierlichkeit des Biedermeierstils sich ausgelebt hatte — wurde durch den Mangel an neuen Kunstformen hervorgebracht. Die Wiedereinführung des Renaissancemöbels, der immer noch nicht beendigte Rückgang auf die Empireformen rettete uns vor völliger Ernüchterung unserer Wohnungseinrichtungen. Die Ursachen unsrer Stilarmut liegen tiefer: ein äußerst verwickeltes Zusammenströmen von Ursachen mannigfachster Art brachte die Stillosigkeit unserer neueren Kunst hervor: soziale und wirtschaftliche Verhältnisse, wie das ungeheure Überhandnehmen des Lebens in Mietwohnungen, in einzelnen Etagen statt im ganzen Hause; die große Freizügigkeit und der häufige Wohnungswechsel, die Abnahme bürgerlicher Wohlhabenheit, das Aufkommen der spezifischen Arbeiterwohnung, die Fortschritte der Imitationstechnik und der Vervielfältigung, die Veränderung der Standesunterschiede, das Aufkommen der Parvenus und der „Geldverdiener", und endlich das lange Darniederliegen des Handwerks — das und manches andere hat der kunstgewerblichen Entwicklung der Gegenwart unendlichen Schaden zugefügt. Einer ästhetischen Durchbildung bedarf endlich auch unsere Kleidung. In der Gegenwart haben sich bei dieser Frage die Geschlechter fast vollständig getrennt: die Aufgabe, für das schöne und reiche Kleid zu sorgen, in Farben und Formen der Kleidung nach Abwechselung und Individualisierung des Geschmackes zu streben, ist fast ausschließlich den Frauen zugefallen, während die Kleidung des Mannes durchweg von dem Streben nach dem Praktischen und Einfachen beherrscht wird, und in dem Gesellschaftsanzug des Mannes das farblose Schwarz als Vorschrift gilt. Und es ist bezeichnend, daß die zahlreichen neueren Bestrebungen, eine ästhetische Kultur des äußeren Menschen herbeizuführen sich durchweg mehr an das weibliche als an das männliche Geschlecht richten, von der Bewegungsästhetik der Isadora Duncan bis zu Schultze-Naumburgs Bemühungen um „die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung". Auch darin kommt der Charakter unserer wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse zum Ausdruck. Der Mann ist gegenwärtig mehr der Vertreter der Arbeit und Lebenssorge, der Frau bleibt vielmehr von jenem geringen Rest an ästhetischem Daseinsgenuß überlassen, den unsere Zeit sich noch

gerettet hat. Ein weiteres Problem ästhetischer Kultur liegt der Gegenwart noch ferner: es ist die Zusammenstimmung unserer Kleidung mit unsrer Wohnungseinrichtung. Die seidenen Fräcke, Kniehosen und Schnallenschuhe des Stil Louis XV. paßten ebenso zu den zierlich geschweiften Möbeln dieses Stils wie das damalige Kostüm der Frau, und als in der napoleonischen Zeit der Empirestil auf altgriechische und römische Formen zurückging, verwandelten sich auch die Damen in „Griechinnen" mit griechischem Haarknoten und hoher Taille. Von einem solchen ästhetischen Zusammenstimmen unsrer Kleidung und Wohnung ist jetzt keine Rede mehr. So lange wir aber keinen eigenen Zeitstil im Kunstgewerbe besitzen ist das auch gar nicht zu wünschen, und es wird wohl noch lange so bleiben, daß der „moderne Mensch" seinem Äußeren nach wie ein Fremder unter seinen Bildern, Möbeln und Teppichen wohnt. In dieser Hinsicht ist aber jedenfalls eine schlichte Kleidung, die gar keinen „Stil" besitzt und nur nach praktischen und hygienischen Grundsätzen entworfen ist, tausendmal besser als die künstliche Wiederauffrischung der Biedermeierkleidung wie sie noch vor wenigen Jahren erstrebt wurde. Das Einfache und Zweckmäßige mag stillos sein, es ist aber nie stilwidrig, und wirkt daher nie ästhetisch verletzend, es verträgt sich eben deshalb mit jedem Stil, und insofern entspricht unsere Kleidung sehr gut dem eklektischen (auswählenden) Prinzip unsrer Wohnungseinrichtungen, das nun einmal keinen ihm angepaßten Kostümstil erlaubt.

Wir können unsern Überblick über die ästhetischen Kulturbestrebungen der Gegenwart nicht schließen ohne mit einigen Worten der Arbeit des erst in jüngster Zeit begründeten Dürerbundes zu gedenken. Der Dürerbund ging aus den Anregungen des für die ästhetische Kultur unsrer Zeit hochverdienten Herausgebers des Kunstwartes und seines Verlegers, Georg D. W. Callwey in München hervor, er nimmt Mitglieder aus allen Kreisen des Volkes auf und sucht durch praktische Arbeit für die ästhetische Kultur unsres Volkes zu wirken. Es bricht sich in der Gegenwart immer mehr die Erkenntnis Bahn, daß auch die geistigen Mächte einer äußeren Organisation in Vereinen, Gesellschaften, Zeitschriften und Agitationsarbeiten aller Art bedürfen um ihre Ziele zu erreichen. Eine solche Organisation will für die Verbreitung ästhetischer Kultur der Dürerbund sein. An seiner Spitze steht ein Arbeitsausschuß, der nach dem

kürzlich veröffentlichten Programm „durch Eingaben und Ausarbeitungen, durch Veröffentlichungen und durch Preßagitation, durch Vorträge und durch Korrespondenz mit Rat und Tat zu helfen sucht". (Anmeldungen nimmt der Verlag von G. D. W. Callwey in München entgegen.) Durch das ausgezeichnete kleine Büchlein „Heb' mich auf" versucht der Bund auch den der Kunst fernstehenden Laien, insbesondere der Jugend unsres Volkes, die beginnt sich eine selbständige Lebensstellung zu erobern, eine Anweisung zum Kauf billiger und guter Bilder und Bücher zu geben und ebenso die Schundliteratur zu bekämpfen, wie den falschen, auf bloßen äußeren Schein berechneten Putz unsrer Wohnungseinrichtungen, und insbesondere bemüht er sich, den Sinn für das schlichte und doch schöne kunstgewerbliche Erzeugnis zu fördern. Leider fehlt es aber auch diesen Bestrebungen noch an Verständnis für die Notwendigkeit des Zusammengehens von wissenschaftlicher Ästhetik und praktisch-ästhetischer Kulturarbeit, und so sehen wir in den ästhetischen Urteilen der Schriftsteller, die sich um den Kunstwart und andere mehr spezialistische Kunstzeitschriften scharen, ein buntes Allerlei von autoritativ ausgesprochenen Meinungen und von Mißverständnissen wertvoller Bestrebungen und Ansichten anderer, die den Erfolg ihrer Bemühungen zu beeinträchtigen drohen. Es wäre ein verhängnisvoller Fehler der neuen Bewegung für ästhetische Kultur, wenn sie infolge ihres Mangels an Kontakt mit der wissenschaftlichen Ästhetik unsrer Zeit, das Arbeiten mit autoritativen Machtsprüchen unter ihren Mitarbeitern großziehen würde. Auch auf ästhetischem Gebiet soll man nicht loben und nicht tadeln, insbesondere aber nicht verwerfen und bekämpfen, ohne sich eine feste Basis wissenschaftlich begründeter Grundansichten erworben zu haben. Allgemeinheiten, wie der Begriff einer „Ausdruckskultur" und die löbliche Absicht, alles falsche Scheinwesen in der Kunst zu bekämpfen genügen dazu in keiner Weise. Im anderen Falle läuft man Gefahr, in Engherzigkeit und Intoleranz zu verfallen oder erst nach jahrzehntelanger Arbeit auf einem mehr instinktiven Wege zu Erkenntnissen zu gelangen, die der Wissenschaft seit langem geläufig sind. Ob wir freilich hoffen können, bei den komplizierten Verhältnissen unsres wirtschaftlichen Lebens und den fabriksmäßigen Massenerzeugungen auch aus den Gebrauchsgegenständen das Geschmacklose und Triviale zu verscheuchen? Sprechen wir nicht mit den Pessimisten ein entschiedenes Nein, nicht

mit den Skeptikern ein unentschiedenes Vielleicht, sondern als Mitarbeiter an dem Werke der wissenschaftlichen oder praktischen Ästhetik ein zuversichtliches Ja!

Literatur.

Als Beispiele für die Bemühungen um eine ästhetische Kultur seien folgende Schriften angeführt:

Georg Hirth, Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance usw. München 1886.

Spemanns goldenes Buch vom eigenen Heim, eine Hauskunde für jedermann. Berlin und Stuttgart 1905.

Paul Schulze-Naumburg, Häusliche Kunstpflege. 5. Aufl. 1902. Eugen Diederichs, Leipzig und Jena.

—, Kunst und Kunstpflege.

—, Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung.

—, Über Hausbau und Gärten.

Alfred Lichtwark, Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894.

—, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 5. Aufl. Berl. 1904.

—, Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. 3 Bde. Berlin, Cassirer 1905.

Kunsterziehung, Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. Sept. 1901. R. Voigtländer, Leipzig 1902.

Ludwig Volkmann, Die Erziehung zum Sehen. 1902.

W. Spanier, Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen. 2. Aufl. 1900.

Meisterbilder, herausgegeben vom Kunstwartverlag, München, Georg Callwey.

Zu der Frage, wie weit das ästhetische Verständnis des Kindes entwickelt ist in den einzelnen Lebensjahren vgl. E. Meumann, Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik. Leipzig, Engelmann 1907.

Für die moderne Reproduktionstechnik im Dienste der ästhetischen Kultur muß auf die Verlagskataloge von Seemann, Bong, Teubner, Voigtländer u. a. verwiesen werden.

In allgemeinverständlicher Weise gibt eine Einführung in die neueren deutschen Malerschulen das Buch Edmund Steppes, Die deutsche Malerei. München 1907. G. E. W. Callwey.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Die bildende Kunst der Gegenwart

von Josef Strzygowski

o. Professor an der Universität Graz

300 Seiten mit 68 Abbildungen

In Büttenumschlag geh. M. 4.— In Originalleinenband M. 4.80

Der Lehrerschaft gewidmet

Aus Besprechungen:

In seiner temperamentvollen, rasch und fest zupackenden Art hat Strzygowski eine Reihe von Erscheinungen herausgegriffen, an denen er charakteristische Züge der modernen Kunstbestrebungen klarlegen zu können glaubt. Berücksichtigt sind alle Zweige der bildenden Kunst: Architektur, Kunstgewerbe, Ornament, Bildhauerei, Griffelkunst, Malerei. . . . Es geht ein frischer, stark persönlicher Zug durch das Buch, eine sympathische, begeisterungsfähige Wärme, trotzdem der Verfasser über die gegenwärtigen Kunstzustände keineswegs optimistisch denkt. . . . Es enthält vieles, dem man freudig zustimmt, feine geistreiche Bemerkungen, ausgezeichnete Analysen einzelner Kunstwerke auf ihre Qualitäten hin, die ganz im rechten Tone gehalten sind, um Laien die Augen für künstlerische Werte zu öffnen. Prof. Dr. Richard Streiter (Allgemeine Zeitung No. 126, 1907).

. . . Nach so vielen Dithyramben und Pamphleten ist es wahrhaft erfrischend, ein Buch über die moderne Kunst zu lesen, das wesentlich vom Standpunkte des Historikers aus geschrieben ist. Strzygowski kennt und liebt diese Kunst, er glaubt unerschütterlich an ihre Zukunft, und er bewundert aufrichtig die Energie und Selbstverleugnung, mit der sie ihren Zielen nachstrebt. Aber er hat auch einen scharfen Blick für das viele Ungesunde und Verkehrte, das überall im modernen Schaffen hervortritt. . . . Prof. Semrau in Breslau.

Dies Buch sollte mitten hinein in den Streit der Meinungen gezogen werden. Dann würde zweifellos viel gewonnen für die neue Kunst und die schaffenden Künstler. . . . Der Verfasser ist völlig frei vom Geist irgend einer herrschenden Clique. Er ist modern, wie es der tüchtige, in die Vergangenheit klarsehende Kunsthistoriker immer sein wird — aber selten ist. B. („Die Kunst", VIII. Jahrg. Heft 9.)

Illustrierte Prospekte unentgeltlich und postfrei

Verlag von Quelle & Meyer
:: in Leipzig ::

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet 1 Mark	Im Umfange von 124 bis 196 Seiten. Herausgegeben von Privat-Dozent Dr. **Paul Herre.**	Orig.-Bd. 1.25 Mark

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten.

Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller, wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen.

Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten.

Aus Urteilen:

„Die Ausstattung der Sammlung ist einfach und vornehm. Ich hebe den guten und klaren Druck hervor. In gediegenem sauberen Leinenband stellt die Sammlung bei dem mäßigen Preis eine durchaus empfehlenswerte Volksausgabe dar." W. C. Gomoll. Die Hilfe,

„Bei Anlage dieses weitumfassenden Werkes haben Verleger und Herausgeber damit einen sehr großen Wurf getan, daß es ihnen gelungen ist, zumeist erste akademische Kräfte zu Mitarbeitern zu gewinnen." Straßburger Post.

„Das gebildete Publikum wird das Erscheinen der Serie „Wissenschaft und Bildung" mit lebhaftestem Interesse begrüßen; vor allem deswegen, weil Verlag und Herausgeber es verstanden haben, wirklich hervorragende Autoren für ihr Unternehmen zu gewinnen, und weil die Bändchen auch äußerlich vortrefflich ausgestattet sind. Es kommt hinzu, daß der äußerst niedrige Preis den Einzeldarstellungen die weiteste Verbreitung von vornherein sichert."
Aus der Natur. Heft 8. 3. Jahrgang.

„Wer an der Hand der bisher herausgegebenen Bändchen einen Blick in die Sammlung tut, muß den Eindruck gewinnen, daß hier für einen sehr geringen Preis etwas Hervorragendes geboten wird . . . Nordd. Allgem. Ztg. Nr. 33. 1909.

Volksleben im Lande der Bibel. Von Prof. Dr. M. Löhr. 8°. 138 Seiten mit zahlreichen Städte- und Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Mit den gesamten Forschungsergebnissen über Palästina wohl vertraut und auch aus eigener Anschauung mit dem Lande wohl bekannt, war der Verfasser aufs beste geeignet, uns dessen Bewohnerschaft vorzuführen ....“

Globus. Nr. 17. 1907.

Die Fassade der Grabeskirche.
Aus Löhr, Volksleben im Lande der Bibel.

Sabbat und Sonntag. Von Prof. Dr. H. Meinhold. 126 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Orgllbd. M. 1.25

Woher stammt der Sabbat? Woher der Sonntag? Welche Bedeutung hatten sie im Judentum und in der alten Kirche? Stehen beide miteinander in Beziehung oder sind sie garnicht nebeneinander zu nennen? Das sind die Fragen, die sich der bekannte Bonner Theologe in dem obengenannten Büchlein stellt.

„Der Laie kann sich zur Zeit nirgends schneller und besser über diesen Gegenstand von immer neuer Aktualität unterrichten.“

J. Smend.

Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Heft 4. 13. Jahrg.

Die Poesie des Alten Testaments. Von Prof. Dr. E. König. 8°. 164 S. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Eine gedrängte und doch reichhaltige Darstellung der alttestamentlichen Poesie, die nach allgemeinen Erörterungen über den Charakter derselben sie in episch-lyrische, episch-didaktische, reindidaktische, reinlyrische und dramatische Dichtungen zerlegt, das Wesen jeder dieser Gattungen beschreibt und gut gewählte Proben für sie beibringt!“

Gettli-Greifswald, Theologischer Literaturbericht. Nr. 6. 1908.

David und sein Zeitalter. Von Prof. Dr. B. Baentsch 8°. 176 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Vertraut mit der Methode und den Ergebnissen der neuerdings so reich ausgebeuteten alttestamentarischen Wissenschaft entrollt Verfasser das Gemälde des epochemachenden Davidischen Zeitalters und dessen beherrschender Gestalt, um sie dem modernen Menschen nahe zu bringen. Es schildert die allgemeine Weltlage, und zwar die außerisraelitischen Völker und die innerisraelitischen Verhältnisse, David bis zur Königswahl und als König und schließt mit einer Charakteristik desselben als Regent, Politiker und Mensch." Das Wissen für Alle. Nr. 36. 1908.

Christus. Von Prof. Dr. O. Holtzmann. 8°. 152 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das ist ein ungeheuer inhaltreiches Buch. Da ist mit Gelehrsamkeit und feiner Beobachtung alles an großen und kleinen oft übersehenen Zügen zusammengetragen, was einigermaßen als tragfähiger Baustein verwendbar sein könnte. Ein Versuch, aus den Bruchstücken, in die sich tatsächlich die Evangelien auflösen, das Gebäude neu aufzuführen." Die christliche Welt. Nr. 29. 1908.

Paulus. Von Professor Dr. R. Knopf. 8°. 127 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Im Gegensatz zu Wredes Paulus ein wirkliches Volksbuch; klar und fesselnd geschrieben, wissenschaftlich gut begründet, zu weitester Verbreitung geeignet." Wi. Zeitschrift für wissensch. Theologie. Nr. 1. 17.

Inhalt. 1. Paulus vor seiner Bekehrung; 2. Bekehrung und Anfänge der Missionsarbeit; 3. große planmäßige Weltmission; 4. Gefangennahme in Jerusalem und Überlieferung über die letzten Lebensjahre des Apostels; 5. Paulus Kampf mit dem judaistischen Gegnern; 6. Paulus und seine Mission; 7. seine organisatorische Tätigkeit an den Gemeinden; 8. seine Theologie und Frömmigkeit.

Das Christentum. Fünf Vorträge von Prof. Dr. C. Cornill, Prof. Dr. E. von Dobschütz, Geheimrat Prof. Dr. W. Herrmann, Prof. Dr. W. Staerk, Geheimrat Prof. Dr. E. Troeltsch. 168 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Wenn hervorragende Forscher einmal dazu schreiten, sich für ihr Fach auf den wesentlichen Ertrag ihrer und fremder Arbeit zu besinnen und ihn in knapper, gemeinverständlicher Form darzubieten, so bedeutet das für sie selbst eine Tat und verspricht für die Nichtfachgenossen eine Quelle reicher Belehrung. Beides trifft, so billig es ist, in vollem Maße zu für das vorliegende kleine Buch . . . Schon die Titel der Vorträge sind geeignet, die Leselust aller zu wecken, welche erfahren möchten, was die moderne Theologie über das Christentum und seine Vorgeschichte zu sagen hat.
Preußische Jahrbücher. Nr. 1. 1909.

Religion

Die evangelische Kirche u. ihre Reformen. Von Prof. Dr. F. Niebergall. 8°. 167 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Ich wüßte nicht, wie diese zarte und schwierige Aufgabe glücklicher angegriffen und gelöst werden könnte, als es von Niebergall geschieht. Er hat den Theologen ausgezogen, als er die Feder ergriff, und doch verrät jede Seite die gründlichste Kenntnis der geschichtlichen Bedingungen und der gegenwärtigen Lage der Kirche. In seiner Schreibart paßt er sich völlig der Ausdrucksweise gebildeter Laien an und weiß die Probleme ohne alle technische Terminologie klar und plastisch zu bezeichnen. Die Formulierung hat oft etwas herzerfrischend Drastisches." Erich Foerster. Die christl. Welt. Nr. 51. 1909.

„Die Meisterschaft des Verfassers, in knappem, blühendem, originellem Stil kurz und deutlich zu sagen, was er denkt, ist bekannt. Man sollte Niebergalls Buch bei den Presbyterien in Umlauf setzen und auf Gemeindetagen Vorträge darüber erstatten lassen."
H. Die Wartburg. Nr. 10. 8. Jahrgang.

Die christlichen Sekten der Gegenwart. Von Professor Dr. J. Leipoldt. 8°. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Dieser Stoff wurde bisher wenig bearbeitet. Eine zusammenfassende kurze Darstellung entspricht geradezu einem Bedürfnis nicht nur bei Theologen, sondern auch von Laien. Denn sowohl in den Städten wie auf dem Lande tritt das Leben einzelner Sekten immer mehr hervor. Verfasser richtet seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die für Deutschland wichtigen Sekten und zwar behandelt er 1. Sekten, die das Hauptgewicht auf religiös sittliche Betätigung legen: Brudergemeinden, Methodismus, Evangelische Gemeinschaft, Heilsarmee. 2. Schwärmer: Baptisten, Kongregationalisten, Quäker, Adventisten, Irvingianer und Neuirvingianer, Darbisten. 3. Verstandesmäßige Sekten: Unitarier, Remonstranten, Reste der Aufklärung, Ultrakonfessionelle, Altkatholiken.

Das Christentum im Weltanschauungskampf der Gegenwart. Von Professor Dr. A. W. Hunzinger. 8°. 154 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Es ist mit besonderer Freude zu begrüßen, daß der tüchtigste Apologet unserer Kirche in dieser Sammlung zu unserem gebildeten Publikum so sprechen kann. Auch in dieser Darstellung erweist er sich als ein Meister in der Beherrschung des Stoffes und in der künstlerischen Darstellung. Die nüchterne Kritik, die objektive, historische Untersuchung kommen voll und ganz zu ihrem Rechte. Und das Resultat ist, daß die Wucht der Tatsachen überführt und überzeugt und der Wahrheit zum Siege verhilft. Sächs. Kirchen- u. Schulblatt. Nr. 52. 1909.

Philosophie und Erziehungswissenschaft

Die Weltanschauungen der Gegenwart in Gegensatz und Ausgleich. Von Prof. Dr. C. Wenzig. 8°. 158 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„In der vorliegenden Arbeit ergreift nun ein Meister philosophischer Darstellungskunst die Feder. Mit psychologischem Rüstzeug bahnt uns Wenzig den Weg in die so verschlungenen Pfade der einzelnen philosophischen Systeme. Bei vorwiegend systematischer Ordnung ist das Buch äußerst instruktiv mit historisch-kritischen Anmerkungen durchsetzt. Evolutionismus, Materialismus und Psychologismus sind besonders wirkungsvoll zur Darstellung gebracht."

Pädagog. Zeitung. Nr. 4. 34. Jahrgang.

Kant. Aus Aster.

Rousseau. Von Geheimrat Prof. L. Geiger. 8°. 131 S. mit einem Porträt. Geheftet Mark 1.— In Origllbd. M. 1.25

„Der Verfasser zeichnet in fesselnder, leichter Gesprächssprache das Leben und Schaffen des großen Franzosen, geht besonders auch den Personen und Einwirkungen nach, denen Rousseau manche Idee zu einem Teil verdankt; seine Schriften werden in kurzen Hauptskizzen geboten, seine Stellung zu Theater und Musik gewürdigt, die Frauen aus Rousseaus Umgangskreis genauer betrachtet, ferner sein Leben in seiner Zeit und seiner Stellung zu den Größen jener Epoche dargetan. Kurz es ist ein echtes Volksbuch, das uns gefehlt hat, und es wird eine Lücke in der Volksliteratur ausfüllen." Die Hilfe. Nr. 3. 1909.

Immanuel Kant. Von Privatdozent Dr. E. von Aster. Mit einem Porträt. 8°. 136 S. Geh. M. 1.— In Origllbd. M. 1.25

Zu den vielen umstrittenen Fragen der Kantinterpretation nimmt Verfasser Stellung und begründet sie eingehend, so daß das Buch auch als ein Beitrag zu ihrer Lösung angesehen werden muß. Sehr willkommen wird vielen die einleitende großzügige und übersichtliche Darstellung von Kants Leben sein, die uns die Voraussetzungen darlegt, unter denen seine Werke entstanden.

Einführung in die Psychologie. Von Prof. Dr. H. Dyroff. 8°. 139 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Dyroff versteht es mit großem Geschick, aus den Forschungsgebieten der Psychologie diejenigen engeren Bezirke herauszuschälen, bei denen sich ohne innere Schwierigkeiten die bisher gewonnenen Grundbegriffe bewähren und alle theoretischen Fragezeichen an die Grenze abschieben lassen." Max Ettlinger. Deutsche Literaturzeitung. Nr. 20. 1909.

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen. Von Privatdozent Dr. Mangold, vgl. S. 23.

Charakterbildung. Von Professor Dr. Th. Elsenhans. 8°. 143 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Die Abhandlung über Charakterbildung von Professor Elsenhans kann zur Dyroffschen „Einführung in die Psychologie" als Ergänzung betrachtet werden, welche vom psychologischen Gebiet aufs pädagogische hinüberführt. Das Werkchen von Elsenhans ist aber auch ohne psychologische Vorkenntnisse durchaus verständlich und wird jedem Pädagogen eine Fülle von Anregungen bieten .... Das Buch vereinigt in so einzigartiger Weise Reichhaltigkeit des Stoffes mit klarer und verständlicher Darstellung, daß jeder Gebildete, vor allem jeder Pädagoge, viel Genuß und Förderung aus der Lektüre gewinnen wird." Pädagog.-psychol. Studien. Nr. 1. X. Jahrg.

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Meumann. 8°. 154 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Deshalb wird man eine so klar geschriebene kurze Zusammenfassung aller ästhetischen Bestrebungen unserer Zeit mit lebhafter Freude begrüßen müssen. Die gesamte einschlägige Literatur wird vom Verfasser beherrscht. Man merkt es seiner elegant geschriebenen Darstellung an, wie sie aus dem Vollen schöpft. Gerade für den, der in die behandelten Probleme tiefer eindringen will, wird Meumanns Werkchen ein unentbehrlicher Führer sein." Straßburger Post. 6. Dez. 1907.

„Jeder, der sich mit diesem Gegenstande befaßt, muß zu dem vorliegenden Buche greifen, denn eine Autorität wie Meumann kann nicht übergangen werden."

Schauen und Schaffen, 2. Februarheft, Jahrgang XXXV.

Das System der Ästhetik. Von Prof. Dr. E. Meumann. 8°. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Während der Leser in der „Einführung" die Hauptprobleme der Ästhetik und ihrer Methoden, nach denen sie behandelt werden, kennen lernt, gibt der Verfasser hier eine Lösung dieser Probleme, indem er seine Anschauungen in systematischer, zusammenhängender Form darlegt.

Prinzipielle Grundlagen d. Pädagogik u. Didaktik.

Von Prof. Dr. W. Rein. 8°. 142 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

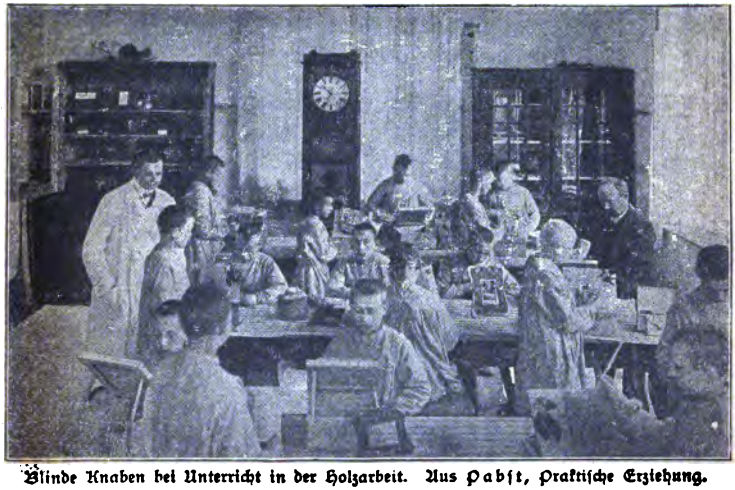
„W. Rein ist einer der tüchtigsten und anerkanntesten Pädagogen unserer Zeit... Wenn nun ein solcher Mann sich entschließt, den Reichtum seiner Erfahrungen in einer Schrift, die mehr einem Abriß als einer ausführlichen Darstellung gleicht, in streng systematischer Form niederzulegen, so ist dieses Büchlein von vornherein hoher Beachtung wert. Der Verfasser kennt die einschlägige Literatur genau und weiß alles im Zusammenhange leicht und faßlich darzustellen. Es ist köstlich zu lesen, wie er im Gegensatz zur modernen Denkweise die Erziehung viel höher schätzt als die bloße Unterweisung, wie er zeigt, daß es die höchste Aufgabe des Menschenlebens ist, eine charaktervolle Persönlichkeit zu werden, und was Elternhaus, Schule und Staat zu tun haben, damit das hohe Ziel erreicht wird ... Sonach glaube ich sagen zu dürfen, daß Staatsmänner, Ratsherren, Eltern und Lehrer sehr viel aus dem Büchlein lernen können." Geheimrat Muff, Pforta.

Neue Preuß. (Kreuz-) Zeitung. 31. Dez. 1909.

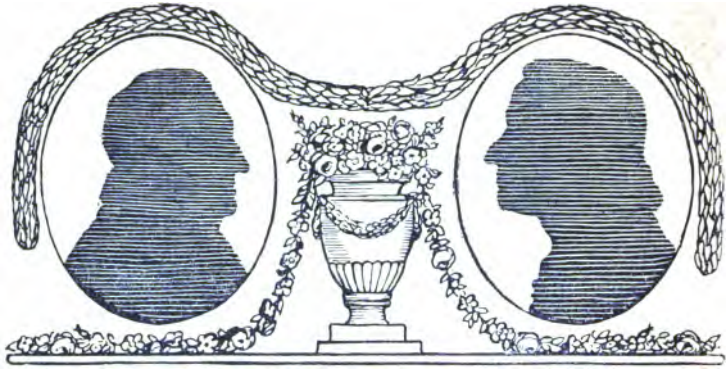
Praktische Erziehung.

Von Direktor Dr. A. Pabst. 8°. 123 S. mit zahlr. Abbild. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Alles in allem haben wir hier ein vortreffliches Buch, das man mit größtem Vergnügen liest und jedem aufs wärmste empfehlen kann, dem Fachmann wie dem Laien. Einige Kapitel wie das 3. seien den Eltern besonders zur Lektüre empfohlen, sie finden da goldene Worte. Ich bin überzeugt, das Schriftchen wird sich viele Freunde erwerben." Zeitschrift für das Gymnasialwesen. 1909.



Blinde Knaben bei Unterricht in der Holzarbeit. Aus Pabst, Praktische Erziehung.



Schiller und Goethe. Aus Lienhard, Klass. Weimar.

Sprache • Literatur • Kunst

Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache von Geh. Rat Prof. Dr. Friedrich Kluge. 8°. 2. Auflage. 158 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das Büchlein darf als eine vortreffliche Belehrung über das Wesen der deutschen Sprache freudig begrüßt werden. Es enthält zehn zwanglose, aber wohl zusammenhängende Kapitel, die sich gleichmäßig durch sichere Beherrschung des Stoffes, klare Entwicklung der Probleme und Gesetze und frische Anschaulichkeit der Darstellung auszeichnen. Diese Vorzüge machen die Schrift, zumal an Belegen und Proben nicht gespart wird, zu einer anziehenden Lektüre für jeden Gebildeten. Aber auch der Fachmann wird den Ausführungen nicht ohne Genuß und Gewinn folgen. Man sieht, wie der Verfasser aus eigener reicher Erfahrung heraus seine Ansichten und Forderungen formuliert und bemüht ist, zukünftiger Forschung den Boden zu bereiten ... Das Ganze wird beherrscht von dem wiederholt ausgesprochenen Leitgedanken: Die Geschichte eines Volkes ist zugleich die Geschichte seiner Sprache und umgekehrt. So verdient das Büchlein warme Empfehlung."

O. L. Literar. Centralbl. f. Deutschland. 5. Febr. 1908.

Lautbildung. Von Prof. Dr. L. Sütterlin. 8°. 191 S. mit zahlr. Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„... Eine ganz vortreffliche Orientierung bietet S. mit dem vorliegenden Büchlein. Der behagliche Fluß der Rede vereinigt sich mit Klarheit und Anschaulichkeit der Darstellung, so daß auch der Fernerstehende mit Verständnis folgen kann. Fremdartige wissenschaftliche Ausdrücke werden möglichst vermieden, gut gewählte und oft amüsante Beispiele aus dem Deutschen und seinen Dialekten unterstützen die theoretischen Ausführungen." Univ.-Prof. Dr. Albert Thumb. Frankf. Zeitg. 1908.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. Holz. 8°. 131 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Dem jungen Studiosen, der sich zum ersten Male mit den Fragen vertraut machen will, die sich an das Nibelungenlied anknüpfen, dürfte es eine ebenso willkommene Gabe sein wie dem Schulmanne, der vor der Lektüre des Liedes mit seinen Zöglingen das Bedürfnis fühlt, in wenigen Stunden auch die neuesten Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiete vor sich vorüberziehen zu lassen." Neuphilologische Blätter. Heft 12. 1907.

Lessing. Von Geheimrat Prof. Dr. R. M. Werner. 8°. 159 S. mit einem Porträt. Geh. M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Eine vorzügliche und zugleich eine mit der Gabe knapper und klarer Anweisung ausgestattete Führerin wird dabei R. M. Werners kurze Lessingbiographie sein. Auf 159 Seiten erhalten wir eine Fülle von Anregungen in stilistisch fein abgerundeter Form. Wir begleiten den Dichter und Schriftsteller durch alle Stufen seines reichen Wirkens. Den mutigen eisernen Charakter, den kraftvollsten Autor unserer Literatur lernen wir kennen in dem geradezu spannend geschriebenen Buche, das uns nicht wieder losläßt, wenn wir uns ihm einmal gewidmet haben. Und dabei ist mit dem Leben Lessings seine Dichtung beständig verwoben und ebenso Lessings Glaube und Wissen mit den Schöpfungen seiner Dichtkunst." Geh. Rat A. Matthias, Berlin. Monatsschrift für höhere Schulen. Dezember 1908.

Das klassische Weimar. Von Friedrich Lienhard. 8°. 161 S. mit Buchschmuck. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Ein treuer Hüter steht Fritz Lienhard am Tor des Graltempels der idealistischen Weltanschauung unserer klassischen Kunst von Weimar. Und mit tiefen Begeisterungen, mit priesterlicher Weihe, mit echter Wärme, ein wahrhaft Gläubiger, weist er uns immer wieder hin auf das einzig Eine, was uns not tut: daß wir die Seele, das Wesen dieser Weimarer Kultur uns wahrhaft innerlich aneignen und das ganze tiefe Empfinden, die Sicherlichkeit und Gewißheit von ihrer vollkommenen und höchsten Schönheit und Wahrheit in uns erfahren. In großen Linien zeichnet er den Entwicklungsgang, den Aufstieg von Friedrich dem Großen und Klopstock bis zur Vollendung in Goethe, und legt den Wert und die Bedeutung der Führer in ihren Besonderheiten dar." Julius Hart. Der Tag. 30. Mai 1909.

Heinrich von Kleist. Von Prof. Dr. H. Roetteken. 8°. 152 S. Mit einem Porträt. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Eine treffliche, auf selbständiger Forschung ruhende Zusammenfassung unseres Wissens über Kleist wird hier geboten. Die knappen Analysen und ästhetischen Wertungen der Dichtungen enthalten eine Fülle des Anregenden; vorzüglich wird das echt Kleistische in den Gestalten des Dichters veranschaulicht und ein Begriff von seinen psychologischen und stilistischen Ausdrucksmitteln gegeben." F. D. Königsberger Allgem. Zeitung. 27. März 1908.

Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören.

Von Privatdozent Dr. Arnold Schering. 8°. 160 S. Broschiert M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Auf wenigen Gebieten der Kunst herrscht heute auch in gebildeten Kreisen solche Unbildung, wie auf dem der Musik. Und doch ist es beinahe jedermann möglich, sich durch Selbsterziehung die Grundlagen musikalischen Verständnisses anzueignen. Die Wege hierzu will Verfasser dieses Buches aufzeigen. Er erörtert zunächst die Voraussetzungen, Grundlagen und Ziele der musikalischen Bildung unserer Zeit, zerlegt das Wesen des musikalischen Genusses in seine Bestandteile, sucht den Anteil des Gefühls- und Vorstellungsvermögens klarzulegen und regt auf diese Weise die bildungsfähigen Leser zu eigenem Nachdenken und gesteigerter Vertiefung in die Meisterwerke der Tonkunst an. So dürfte das Büchlein als Berater und Führer für alle Musikfreunde und als ein Beitrag zur praktischen Musikästhetik hochwillkommen sein.

Mozart.
Aus v. d. Pfordten.

Grundriß der Musikwissenschaft.

Von Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann. 8°. 160 Seiten. Gebunden Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein phänomenales Büchlein, auf 160 Seiten eine zusammenfassende, in bewunderungswürdiger Übersichtlichkeit aufgerollte Darstellung der gesamten Musikwissenschaft, eine Enzyklopädie von nie dagewesener Konzentration eines ungeheuren Stoff- und Ideengebietes! Der berühmte Leipziger Musikgelehrte .... behandelt in dieser seiner erstaunlichen Arbeit den ganzen Komplex von Wissenschaften, die dienend oder selbständig in ihrem Zusammenschluß die moderne Musikwissenschaft bilden; ... Beiden, Musiker wie Musikfreund, kann Riemanns Grundriß der Musikwissenschaft als ein Buch von starkem Bildungswert nicht warm genug empfohlen werden." F. Pf.

Hamburger Nachrichten. Nr. 50. 1908.

„Riemann versteht es, wie kein anderer, in knappester Form ein anschauliches, allerdings nicht für oberflächliche Leser geeignetes Bild zu geben. Der Fachmann, der ja alle Erscheinungen des Leipziger Gelehrten kennt und ebenso auch alle seine Ansichten, findet in dem neuesten Büchelchen eine vortreffliche Nachschlagegelegenheit deren wertvollste die Literaturangabe zu den oben angeführten Materien ist."

J. U. Intern. Literatur u. Musikberichte. Nr. 13 u. 14. 16 Jahrg.

Mozart. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 159 S. Mit einem Porträt des Künstlers v. Doris Stock. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das Mozartbüchlein unterscheidet sich durch die lebendige und anschauliche Art, wie in ihm das Leben und Schaffen des göttlichen Mozart dargestellt wird, von vielen der in letzter Zeit erschienenen Musikermonographien aufs vorteilhafteste. Wenn der Verfasser in der Einleitung vielleicht nicht ganz mit Unrecht sagt, daß Mozart, infolge einer mangelnden Kenntnis des von ihm Geschaffenen, bei aller vermeintlichen Hochachtung schief und einseitig beurteilt wird, so ist gerade das vorliegende Werk geeignet, auf dem Wege zur richtigen Erkenntnis des Menschen und Künstlers Mozart ein sicherer Führer zu sein."

Allgem. Musikzeitung. 25. März 1909.

Beethoven. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 151 Seiten. Mit einem Porträt des Künstlers von Prof. Stuck. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband. M. 1.25

„Ein treffliches Buch, das die Fach- und Sachkenntnis des geistreichen Autors glänzend dokumentiert. Dieser hat damit ein Werk geschaffen von einzigartiger Natur, indem er bei aller Fülle des Gebotenen doch nur anregt, sich mit dem großartigen „Beethoven-Material", sowohl dem biographischen, wissenschaftlichen und musikalischen, näher zu beschäftigen und damit der Oberflächlichkeit mancher Musikfreunde und Allwisser entgegenarbeitet. Wahrlich ein hervorragendes Verdienst, das nicht genug anzuerkennen ist." J. L. Musikal. Rundschau. 1. Okt 4. Jahrg.

„Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; um so mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude darüber haben."

Dr. Egon v. Komorzynski. Die Musik. 1. Aprilheft 1908.

Richard Wagner. Von Dr. Eug. Schmitz. 8°. 150 Seiten mit einem Porträt. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Die Absicht des Verfassers, in kurzen Zügen ein lebensvolles Bild von dem Wirken und Schaffen des großen Dichterkomponisten zu entwerfen, ist ihm voll und ganz gelungen. Noch mehr, eine Reihe psychologischer und historischer Momente, welche von entscheidender Bedeutung bei der Beurteilung Wagners und seiner Werke sind, treten neu hinzu und dienen als orientierende Fingerzeige für den beobachtenden Leser. In fünf Kapiteln zeigt der Verfasser Wagner als Musiker und großen Dramatiker, als Dichter und Komponist zugleich. Die Grundlage hierzu bieten ihm die Wagnerschen Werke. Möge dieses Büchlein der Popularisierung R. Wagners und seiner Kunst dienen."

Cäcilia. Nr. 11. 1909.

Bürgerkunde · Volkswirtschaftslehre

Politik. Von Prof. Dr. Fr. Stier-Somlo. 8°. 170 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„In großen Zügen, stets die historischen Zusammenhänge herausarbeitend, gibt es die Grundlinien einer wissenschaftlichen Politik und in fesselnder Weise ziehen am Leser die Grundprobleme der für jede politische Bildung unentbehrlichen Staatslehre vorüber. Wesen und Zweck, Rechtfertigung und typischer Wandlungsprozeß des Staates, seine natürlichen und sittlichen Grundlagen mit Hinblick auf geographische Lage, Familie, Ehe, Frauenfrage und Völkerkunde, Staatsgebiet, Staatsvolk und Staatsgewalt mit ihrem reichen Inhalt, Staatsformen und Staatsverfassungen werden geprüft und gewertet. Monarchie und Volksvertretung, Parteiwesen und Imperialismus, kurz alle unsere Zeit bewegenden politischen Ideen kommen zur Sprache." Comeniusblätter für Volkserziehung. 1. Heft. 16. Jahrg.

Einführung in d. Rechtswissenschaft. Von Prof. Dr. G. Radbruch. 8°. 135 S. m. 2 Portr. Geh. M. 1.— In Orgllbd. M. 1.25

„In einer Zeit, in der man mit Recht bürgerkundliche Kenntnisse zu einem wesentlichen Bestandteil unserer allgemeinen Bildung zählt, ist uns eine Einführung in die Rechtswissenschaft besonders willkommen ... Nicht etwa einen oberflächlichen und dem Gedächtnis des Lehrers bald wieder entschwindenden Auszug der wichtigsten Gesetzesvorschriften erhalten wir hier, vielmehr werden uns die rechtsphilosophischen und rechtspolitischen Grundgedanken des geltenden Rechtszustandes im allgemeinen und auf den einzelnen Rechtsgebieten im besonderen bloßgelegt. .... Es würde zu weit führen, hier eingehend die Fülle der in diesem Buche enthaltenen Probleme aufzuzählen. Wir können nur wünschen, daß es von vielen gelesen wird." Deutsche Beamtenzeitung. Nr. 2. 33. Jahrgang.

Unsere Gerichte und ihre Reform. Von Prof. Dr. W. Kisch. 8°. 171 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Ein prächtiges Büchlein, das Wesen und Aufgabe unserer Gerichte gemeinverständlich darstellt und zu den Reformfragen in so trefflicher, überzeugender und sachlicher Weise Stellung nimmt, daß ich es im Interesse des Ansehens und deren Organe gerne jedem Deutschen in die Hand geben möchte." Das Recht. Nr. 11. 1908.

Die Deutsche Reichsverfassung. Von Geh. Rat Prof. Dr. Ph. Zorn. 8°. 126 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Die vorliegende gemeinverständliche Schrift des hervorragenden Bonner Rechtsgelehrten macht den Leser in leichtfaßlicher klarer und prägnanter Darstellung mit dem Wesen der deutschen Reichsverfassung bekannt ... Als willkommene Beigabe ist dem sehr zu empfehlenden, vom Verlage vorzüglich ausgestatteten und preiswerten Schriftchen ein kurzer Überblick über die Literatur des Reichsstaatsrechts angegliedert." Literarisches Zentralblatt. Nr. 1. 1908.

Unsere Kolonien. Von Wirkl. Legationsrat Dr. H. Schnee, Vortragender Rat im Kolonialamt. 8°. 196 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Leser findet hier vor allem das vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt Wesentliche, auf amtliches Material gegründete Angaben über den gegenwärtigen Stand der Besiedelung und der Plantagenwirtschaft, des Bergbaues, des Handels und der Eingeborenenproduktion, des Eisenbahnbaues, der Finanzen und der Verwaltungsorganisation unserer Schutzgebiete." Deutsches Kolonialblatt. Nr. 17. XIX. Jahrgang.

Volkswirtschaft und Staat. Von Prof. Dr. C. Kindermann. 8°. 128 S. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Mit Recht weist der Verfasser im Vorwort auf die Wichtigkeit des Verständnisses der Wechselwirkung zwischen Staat und Volkswirtschaft für unsere Allgemeinbildung hin. Sein Büchlein will vor allem über die verschiedene Stellung der Volkswirtschaft zum Staat im Laufe der Jahrhunderte orientieren. In seiner allgemein verständlichen klaren Darstellung gibt es einen Einblick in die Mitarbeit der Volkswirtschaft an staatlichen Zielen, vor allem im Etatswesen und in die Mitwirkung des Staates an der volkswirtschaftlichen Tätigkeit, und zwar seine direkte durch Eigenproduktion und seine indirekte durch allgemeines Ordnen und Pflegen und durch besondere Förderung einzelner Stände." Deutsche Literaturzeitung. Nr. 15. 1909.

Die Großstadt und ihre sozialen Probleme. Von Professor Dr. A. Weber. 8°. 148 Seiten. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Eine interessante Einführung in die sozialen Probleme der Großstadt, deren Studium weiteren Kreisen nur empfohlen werden kann. In leicht lesbarer Form legt der Autor die kulturelle und soziale Bedeutung der modernen Großstadt dar und führt uns nach Betrachtung des Familienlebens, dessen sittlichen Wert er ins rechte Licht rückt, in die eigentlichen sozialen Probleme ein, in die Wohnungsfrage, das Verkehrsproblem, die Arbeitslosigkeit, die Armut und Armenfürsorge und endlich die Volksbildung und Volksgeselligkeit." Volkswirtschaftliche Blätter. 18. Dezember 1908.

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage. Von Syndikus Dr. J. Wernicke. 8°. 122 S. Geh. M. 1.— Im Orgllbd. M. 1.25

„In einem kleinen handlichen Bändchen . . . führt uns der sachverständige Verfasser in fast alle Fragen des Mittelstandes ein, die in den politischen und wirtschaftlichen Tageskämpfen zur Debatte stehen. Theorie und Praxis kommen da gleichmäßig zu ihrem Rechte. Wer sich über Lage und Statistik des Mittelstandes, seine Forderungen, seine Zukunftsaussichten, seine Entwicklung zum neuen Mittelstand und zahlreiche andere wichtige Probleme unterrichten will, dem gibt dieses praktische Büchlein erwünschten Aufschluß. . . . ." Whsn. Die Hilfe. 20. Dezember 1908.

Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen. Von Helene Lange. 8°. 141 S. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Wer sich klar werden will über den organischen Zusammenhang der modernen Frauenbestrebungen, über die man so leicht, je nach zufälligen Erfahrungen, hier zustimmend, dort verdammend, urteilt, ohne sich zu vergegenwärtigen, daß eine die andere voraussetzt, eine mit der anderen in den gleichen letzten Ursachen zusammenfließt ... der greife zu diesem inhaltsreichen, trefflich geschriebenen Buche." Elisabeth Gnauck-Kühne. Soziale Kultur. Dez. 1907.

Geschichte und Geographie.

Der Kampf um die Herrschaft im Mittelmeer. Von Priv.-Doz. Dr. P. Herre. 180 S. Geh. M. 1.— In Orgb. 1.25

„Aus diesem Überblick wird klar, daß der Verfasser den Anforderungen einer übersichtlichen Anordnung des Stoffes und einer gleichmäßigen Berücksichtigung der wesentlichen Entwicklungsmomente voll auf gerecht geworden ist. In letzterer Hinsicht hat er neben der politischen überall auch die kommerzielle Entwicklung geschildert, wie er auch die Rassen- und Kulturprobleme ins rechte Licht zu setzen verstanden hat." Deutsche Literaturzeitung. Nr. 31. 1909.

Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung d. Menschheit. Von Prof. Dr. H. Winckler. 8°. 156 Seiten. Geheftet Mark 1.— Gebunden Mark 1.25

„Das kleine Werk behandelt die Fülle von Material, wie wir es nunmehr zur altorientalischen Weltanschauungslehre besitzen, in übersichtlicher und zugleich fesselnder Weise; es wird jedem Leser, der sich für diese Fragen zu interessieren begonnen hat, ungemein nützlich werden." C. N. Norddeutsche allgem. Zeitung. Nr. 287. 1908.

Vom Griechentum zum Christentum. Von Prof. Dr. A. Bauer. 8°. 160 S. Geh. M. 1.— In Orgllbd. M. 1.25

Immer deutlicher erkennt man die großen Zusammenhänge, die zwischen der hellenistischen Welt, in ihrer äußeren Erscheinung und ihrer inneren Struktur und der Gegenwart bestehen. Sie aufzuzeigen ist die interessante Aufgabe vorliegenden Buches, das in 7 Kapiteln behandelt:

1. Hellenisch und Hellenistisch. 2. Der hellenische Staat. 3. Der hellenistische Staat. 4. Die göttliche Verehrung Alexander des Großen, die hellenistischen Herrscherkulte. 5. Der Übergang hellenistischer Religionsanschauungen und des Herrscherkultes ins römische Reich. 6. Die Evangelien als historische Quellen. 7. Hellenistische Religion in den Evangelien.

Zur Kulturgeschichte Roms. Von Prof. Dr. Th. Birt. 164 S. 8°. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Birt ist nicht nur ein gründlicher Kenner der Antike, sondern auch ein glänzender Schriftsteller. Farbenprächtige, lebensdurchpulste Bilder zaubert er vor unser geistiges Auge. Wir durchwandern mit ihm die Straßen des alten Roms, bewundern die privaten und öffentlichen Bauten und beobachten im Gewühl die vorbeiflutende Menge." Vossische Zeitung. 10. Juli 1909.

Römischer Fleischerladen. Aus Lamer.

Römische Kultur im Bilde. Herausgegeben und mit Erläuterungen versehen von Dr. H. Lamer. 175 Abbild. auf 96 Taf. und 64 S. Text. Brosch. M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

Ein kunsthistorischer Atlas für alle Freunde der Antike und solche, die es werden wollen. Der Herausgeber führt uns an Hand eines reichen anschaulichen Materials die verschiedenen Äußerungen römischer Kultur sowie das antike Leben selbst im Bilde vor und zeigt uns nicht nur, was römische Kunst und Arbeit in Rom und Italien, sondern auch in den übrigen Ländern des römischen Reiches vor allem in Deutschland geleistet.

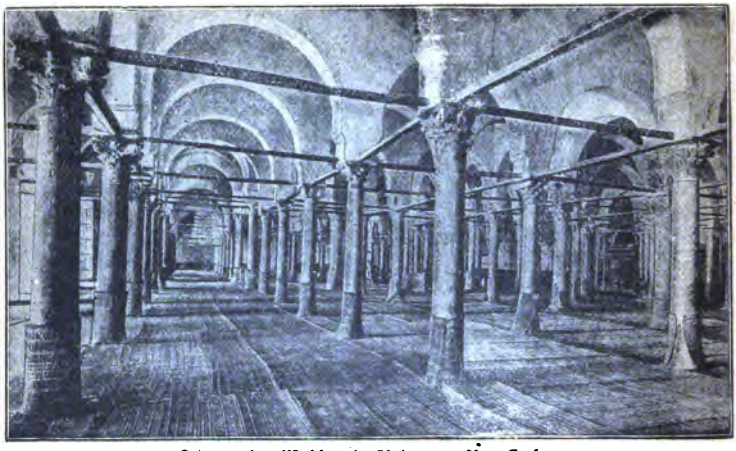
Das alte Rom. Sein Werden, Blühen und Vergehen. Von Professor Dr. E. Diehl. 126 S. Mit zahlreichen Abbildungen und 4 Karten. Geheftet M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

„Rom seit der Völkerwanderung das magische Ziel und die Sehnsucht des Deutschen, die ewige Stadt, die einst die Welt beherrschte, ihr ist dieses wertvolle Büchlein gewidmet. Ihr Werden, Blühen und Vergehen von seinen ersten Anfängen bis zum Ende des weströmischen Reiches lernen wir hier kennen an Hand einer klaren Darstellung, unterstützt von Bildern und Karten." Dresdner Anzeiger. Nr. 341. 1909.

Mohammed und die Seinen. Von Prof. Dr. H. Reckendorf. 8°. 138 S. Geheftet M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

„Unter den in jüngster Zeit sich mit erfreulichem Fortschritt mehrenden Darstellungen der islamischen Anfänge für weitere Kreise nimmt dieses Buch eine ganz hervorragende und besondere Stelle ein."

A. Geyer, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. Bd. XXI.



Inneres der Moschee in Katruan. Aus Hele.

Die Kultur der Araber. Von Prof. Dr. H. Hell. 8°. 154 Seiten. Mit 2 Tafeln und zahlreichen Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Diese kurz und straff zusammengefaßte Darstellung, die trotzdem anschaulich und lebendig zu schildern weiß, darf mit großer Freude willkommen geheißen werden. . . . So lohnt es sich in der Tat, sich hier in die Vergangenheit zu versetzen, und der Verfasser hat es trefflich verstanden, uns durch Wort und Bild immer neue Seiten dieser Kultur zu erschließen. Man schließt das Buch nicht, ohne ganz neue Aufklärungen über das Wesen der Gesamtkultur erhalten zu haben, und darf dem Autor auch deshalb dankbar sein, weil die Araber doch vielleicht in ferner Zukunft noch einmal wieder eine hervorragende Rolle spielen werden."

J. K. Hamburger Nachrichten. 6. Febr. 1910.

Grundzüge der Deutschen Altertumskunde. Von Prof. Dr. H. Fischer. 8°. 143 S. Geh. M. 1.— In Origlbd. M. 1.25

„Wer künftig sich darüber unterrichten will, welches die Hauptfragen sind, die die deutsche Altertumskunde zu beantworten hat, welche verschiedene Umfragen dabei zu berücksichtigen sind, der greife zu Fischers Büchlein. Er wird hier seine Wünsche erfüllen können. Mit diesen Worten ist dem Buche eine Empfehlung erteilt, die man in der Tat sonst keinem anderen Werke der gesamten wissenschaftlichen und populären Literatur auf dem Gebiete der deutschen Altertumskunde zuteil werden lassen kann. Fischer hat Recht, wenn er in dem Vorwort betont, daß es eine andere Darstellung des ganzen Gegenstandes zur Zeit nicht gibt. Prof. Dr. Lauffer. Frankf. Ztg. Nr. 107. 1909.

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen. Von Prof. Dr. J. Pohlig. 8°. 150 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein Bild der prähistorischen Eiszeit stellt der Verfasser vor unserm Geist auf, wie es kürzer und einleuchtender dem Laien wohl selten geboten wurde. . . . Einfach im Stil und doch anregend genug, um selbst Menschen, die sich auf diesem Gebiete der Wissenschaft fremd und unbehaglich fühlen, fesseln zu können." A. M. Natur u. Haus. 16. Jahrg. 14. H.

Die Alpen. Von Privatdozent Dr. F. Machaček. 8°. 151 Seiten mit zahlreichen Profilen und typischen Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Verfasser des Werkchens hat es in ausgezeichneter Weise verstanden, auch den Nichtfachmann in die verwickelte Tektonik des Alpengebirges einzuführen. Nach einer topographischen Beschreibung des Alpengebietes folgt in übersichtlicher Darstellung eine Würdigung der Klimamodifikationen. Ihr schließt sich sachlich unmittelbar ein Abschnitt über Wasser und Eis in den Alpen an. Auch das Pflanzenkleid der Alpen, mit den verschiedenen Höhengrenzen der Vegetationselemente zeigt deutliche Abhängigkeit vom Höhenklima. Das letzte Kapitel des Buches ist dem Menschen in den Alpen und der wirtschaftlichen Abhängigkeit desselben von der umgebenden Natur gewidmet. . . . . Das Buch kann jedem Freunde unseres Hochgebirges auf wärmste empfohlen werden." E. Werth. Zeitschr. der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Nr. 1. 1909.

Die Polarvölker. Von Dr. H. Byhan, Abteilungsvorstand am Museum für Völkerkunde, Hamburg. 8°. 148 Seiten mit ca. 200 Abb., 2 Karten. Geh. M. 1.— In Origllbd. M. 1.25

„Mit der durch die äußeren Verhältnisse hier gebotenen Kürze, aber doch in instruktiver und verhältnismäßig reichhaltiger Darstellung führt der Verfasser des kleinen Buches die Völker des hohen Nordens in ihrer materiellen und geistigen Kultur vor. . . . Die Tafeln enthalten etwa 200 gut ausgewählte Abbildungen nach den besten Vorlagen . . . Solche allgemeinverständlich und lesbargehaltenen und die doch wissenschaftliche Verläßlichkeit wahrenden Schriften wie diese können der Völkerkunde nur nützlich sein." Globus. Nr. 22. Bd. XCVI.

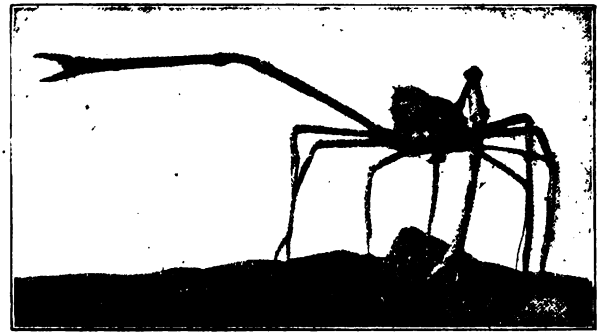
Einbaum, Jenisseier. Aus Byhan.

Zoologie und Botanik

Anleitung zu zoologischen Beobachtungen. Von Prof. Dr. F. Dahl. 8°. 160 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Origbd. M. 1.25

Das Büchlein will den gebildeten Laien zu einer planmäßigen Beobachtung der Tierwelt anleiten, indem es ihn in die wichtigsten hierzu geeigneten Methoden einführt und ihre Anwendung in der Praxis zeigt. Es ist ein unentbehrlicher Ratgeber für jeden Naturfreund!

Der Tierkörper. Seine Form u. sein Bau unter dem Einfluß der äußeren Daseinsbedingungen. Von Privatdoz. Dr. Eugen Neresheimer. 8°. 140 S. m. zahlr. Abb. u. 8 Taf. Geh. M. 1.— Orgllb. 1.25



Kaempfferia Kaempfferi, Die Riesenkrabbe. Aus Neresheimer.

„Der Verfasser gibt nicht etwa eine trockene systematische Aufzählung und Beschreibung der verschiedenen Tierformen, sondern sein Streben geht dahin, diese seinen Lesern aus ihrer Entwicklungs- und Lebensgeschichte zu erklären, zu zeigen, welchen Einfluß die umgebende Welt auf deren Bau ausgeübt, und welche Beziehungen sich daraus zwischen Tier zu Tier, zu den Pflanzen und der übrigen lebenden und nicht belebten Natur ergeben müssen." Aus der Heimat. Heft 5. 1909.

Die Säugetiere Deutschlands. Von Privatdozent Dr. Hennings. 8°. 174 Seiten mit zahlr. Abbildungen und 1 Tafel. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Diese Eigenschaften zu würdigen, scheint uns der Verfasser des vorliegenden Büchleins besonders berufen zu sein, denn er vereint die ganz gediegenen Kenntnisse des Zoologen mit dem liebevollen Blicke des Naturfreundes, der ein rein ideelles Interesse hat an der Erhaltung unserer Tierwelt, er unterläßt es aber daneben nicht, stets auch deren wirtschaftliche Bedeutung voll zu würdigen. So sind die in unserem Bändchen gegebenen Schilderungen nicht etwa trockene zoologische Beschreibungen, sondern aus dem vollen Leben geschöpfte Naturbilder, die in gleicher Weise dem Forscher wie Laien, den Jäger wie den Naturfreund fesseln werden." Forst- und Jagdzeitung. Nr. 5. 9. Jahrgang.

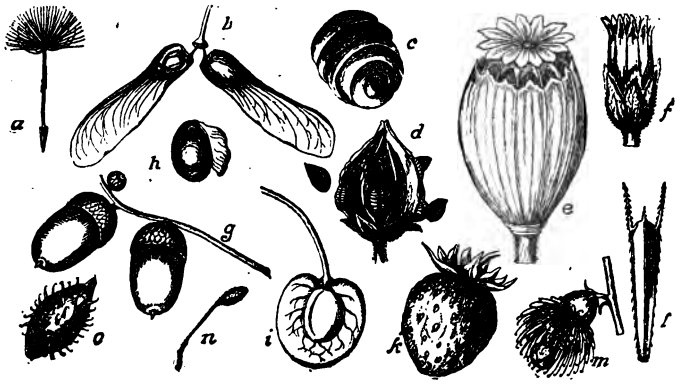
Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt. Von Privatdozent Dr. Zimmer. 8°. Mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Das Büchlein enthält zum großen Teile in erweiterter Form die Winke, die der Verfasser alljährlich seinen Schülern auf den ornithologischen Exkursionen gibt. Wie es aus der Praxis heraus geschrieben ist, so ist es auch für die Praxis bestimmt: Es soll kein Kompendium der Ornithologie sein, sondern Anleitung für den praktischen Beobachter draußen in Wald und Feld bieten. Der Verfasser hofft, daß das Büchlein nicht allein als Anleitung, sondern auch als Anregung zum Beobachten unserer Vogelwelt gute Dienste leistet.

Tier- und Pflanzenleben des Meeres. Von Prof. Dr. A. Nathansohn. 8°. 134 S. mit 1 farb. u. 2 schwarzen Tafeln sowie zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

Dies Buch gibt eine übersichtliche Darstellung des reichen Lebens, das alle Schichten des Meeres von seiner Oberfläche bis hinab zu den größten Tiefen bevölkert. Es werden hier dem Leser die Arbeitsmethoden und Forschungsergebnisse der modernen Ozeanographie vorgeführt, die bestrebt ist, die Kette von Beziehungen klar zu legen, welche die unscheinbarsten Veränderungen des Wassers mit den Lebensäußerungen der höchstorganisierten Seetiere verbindet, und die damit in das praktische Leben übergreift, indem sie auch die Fische zum Gegenstand ihrer Forschungen macht, ein Erzeugnis des Meeres, das manchem Lande Ersatz für die Unfruchtbarkeit des Bodens gibt. Bei dem ständig steigenden Interesse für alle Fragen der Meeresbiologie wird das reich illustrierte Bändchen sicher allen Naturfreunden willkommen sein.

Leuchtende Fische. Aus Nathansohn, Tier- und Pflanzenleben des Meeres.



Verbreitungsmittel der Früchte und Samen. Aus Rosen.

Das Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung. Von Prof. Dr. L. v. Graff. 8°. 136 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Der schon vielfach behandelte Stoff findet hier von einem Meister wissenschaftlicher Forschung eine ausgezeichnete klare Darstellung, wobei besonders die allgemeinen Fragen, soweit es der beschränkte Umfang gestattet, eingehend berücksichtigt werden."

Prof. Dr. R. Hesse (Tübingen). Monatsheft f. d. nat. Unterr. 1908. Nr. 6.

Pflanzengeographie. Von Prof. Dr. P. Graebner. 8°. 160 S. mit zahlr. Abb. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Mit einer wahren Kunstfertigkeit sind hier auf dem so engbegrenzten Raum die Pflanzengeographie und die ihr innigst verknüpfte Formationsbiologie untergebracht worden. Jetzt ist jedem Menschen hinreichende Gelegenheit gegeben, sich in Kürze über das in Rede stehende Gebiet zu orientieren." E. Roth. Halle. Globus. Nr. 4. Bd. XXVII.

Anleitung zur Beobachtung der Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. F. Rosen. 8°. 161 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Dieses Buch begnügt sich nicht damit, dem Leser eine Reihe von Winken und Rezepten zur Beobachtung der einzelnen Pflanzen oder Pflanzenfamilien zu geben, sondern es stellt sich das schöne Ziel, den Naturfreund die Pflanzen verstehen zu lehren in ihrem Kampf ums Dasein und ihrer Stellung im Ganzen der belebten Natur. Die Darstellung ist stets vom biologischen Gesichtspunkt beherrscht."

Kosmos. 5. Heft. 1910.

Befruchtung und Vererbung im Pflanzenreiche.

Von Professor Dr. Giesenhagen. 8°. 136 S. mit zahlr. Abbild.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Verfasser hat es mit Erfolg versucht, ein tieferes Verständnis für das Entwicklungsproblem im Pflanzenreiche in seinem Zusammenhange mit der Befruchtung und Vererbung zu wecken ... Die Art der Darstellung wird das mit guten Abbildungen versehene Buch jedem für Naturwissenschaft Interessierten zu einer angenehmen Lektüre machen."
Fühlings Landwirtschaftl. Zeitung. Nr. 20. 1908.

Phanerogamen (Blütenpflanzen).

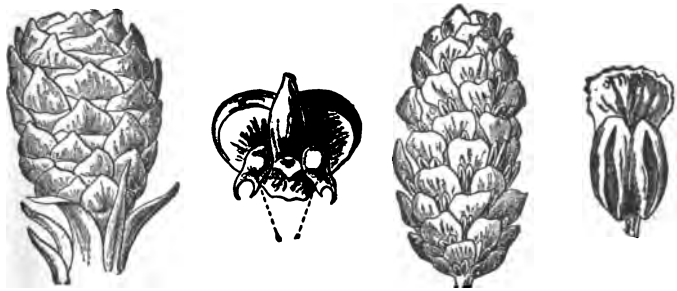
Von Prof. Dr. E. Gilg u. Dr. Muschler. 172 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Origlldb. 1.25

„Wer dies 172 Seiten starke Bändchen gelesen, wird den beiden Verfassern volle Anerkennung zollen müssen, daß sie es verstanden, auf so beschränktem Raume das gewaltige Gebiet der Phanerogamen so übersichtlich und erschöpfend zu behandeln. Auf eine kurze Einleitung über die wesentlichsten Gesichtspunkte der modernen Pflanzenkunde, die Geschlechtsverhältnisse, Befruchtung, Frucht und Samenbildung bei den Blütenpflanzen folgt die Schilderung der bedeutendsten Familien des Pflanzenreiches nicht nur der einheimischen Flora, sondern aus allen Gebieten der Erde, soweit es sich um Nutz- oder Arzneigewächse handelt ... Da auch die Zierpflanzen berücksichtigt sind, eignet sich das Werkchen insbesondere auch für Gärtner und Blumenliebhaber jeder Art."
Deutsche Gärtner-Zeitung. Nr. 12. 7. Jahrgang.

Kryptogamen (Algen, Pilze, Flechten, Moose und Farnpflanzen).

Prof. Dr. Möbius. 168 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Dieser Aufgabe hat sich der Verfasser in anerkennenswerter Weise unterzogen. Was er auf den 168 Seiten des Buches bietet, gibt nicht nur einen guten Überblick über das ausgedehnte Gebiet der Kryptogamenkunde, sondern ermöglicht dem Laien auch, sich in einem kleineren Gebiet die ersten Kenntnisse anzueignen, auf Grund deren er dann mit Hilfe von ausführlicheren Lehrbüchern sich weiter einarbeiten kann."
G. Lindau. Deutsche Literaturzeitung. 10. Juli 1909.



Die Blüten der Nadelholzgewächse. Aus Giesenhagen, Befruchtung und Vererbung.

Zimmer- und Balkonpflanzen. Von Paul Dannenberg, städtischer Garteninspektor. 166 S. mit zahlr. Abbildungen und 1 Tafel. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Nicht der Naturwissenschaftler, sondern der praktische Gärtner ergreift das Wort und lehrt uns seine Kunstgriffe und Handfertigkeiten. Aber der Verfasser ist auch der ästhetisch gebildete Züchter, dem es nicht auf die Erzielung botanisch merkwürdiger oder seltener Zuchterfolge ankommt, sondern der immer wieder betont, daß die Blumenpflege ein Stück Kultur unserer Wohnung im Innern wie nach außen darstelle. Das Buch sei jedem Blumenliebhaber angelegentlichst empfohlen."

Pädagog. Reform. 24. Febr. 1909.

Stecklinge im Wasser: Efeu, Oleander Gummibaum. Aus Dannenberg.

„Die klare, schlichte Darstellungsweise und der enorm billige Preis werden das Buch als Hausfreund in jeder Familie willkommen sein lassen. Lehrern und Lehrerinnen sei das Werk angelegentlichst empfohlen. Für jede Volks- und Schulbibliothek ein unentbehrlicher Ratgeber. Der Hausfrau wird es eine herrliche Weihnachtsgabe sein, von deren Studium die ganze Familie Nutzen ziehen wird."

C. Gdke. Preuß. Lehrerz. Nr. 290. 1908.

Aus dem Inhalt: Erdarten und Mischungen Düngung. Begießen. Blumentische, Tontöpfe, Pflanzenkübel. Das Blumenfenster. Pflanzen für die verschiedenen Jahreszeiten usw.

Mit Wattebausch geschlossenes Reagenzröhrchen, in welchem sich etwas schräg erstarrte Nährgelatine befindet. Aus Miehe, Bakterien.

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben. Von Professor Dr. H. Miehe. 8°. 146 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Es ist daher dem Buch Verbreitung zu wünschen, namentlich ist es Landwirten, ferner den Nahrungsmittelgewerbetreibenden, Hausfrauen und Müttern, sowie Lehrern sehr zu empfehlen; auch dürfte es sich als Unterlage zu Vorträgen in Fortbildungs- und ähnlichen Schulen vortrefflich eignen. Die Zeichnungen sind klar und deutlich, und trotz der guten Ausstattung ist der Preis billig."

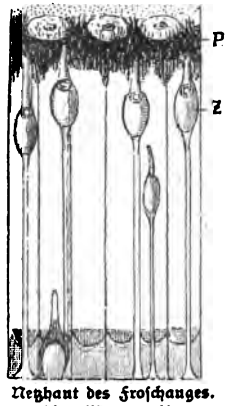
Literarisches Zentralblatt für Deutschland. Nr. 8. 1909

Gesundheitslehre

Lebensfragen. Der Stoffwechsel in der Natur. Von Prof. Dr. F. B. Ahrens. 8°. 159 Seiten mit Abbildungen. Geheftet M. 1.— Gebunden M. 1.25

„Wissenschaftlich und populär zugleich zu schreiben ist eine Kunst, die nicht vielen gegeben ist. Ahrens hat sich als ein Meister auf diesem Gebiete erwiesen. Auch die vorliegende Schrift zeigt die vielen Vorzüge seiner klaren Darstellung und pädagogischen Umsicht. Ohne besondere Kenntnisse vorauszusetzen, behandelt er die chemischen Erscheinungen des Stoffwechsels und beschreibt die Eigenschaften, Bildung und Darstellung unserer Nahrungs- und Genußmittel. Das Buch kann aufs beste empfohlen werden."

Chemiker-Zeitung 1908. 28. März.



Netzhaut des Froschauges. Aus Mangold.

Der menschliche Organismus und seine Gesunderhaltung. Von Oberstabsarzt und Privatdozent Dr. A. Menzer. 160 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Ein solcher treuer Ratgeber ist das vorliegende Büchlein. In meisterhaft klarer Darstellung, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, gibt es seinen Lesern zunächst einen tiefen Einblick in den Aufbau und die Leistungen des menschlichen Körpers..... Nachdem wir auf diese Weise den menschlichen Organismus kennen gelernt haben, werden wir in einem weiteren Kapitel in die Krankheitsursachen und ihre Verhütung eingeführt, wobei besonders die allgemeine Hygiene der Lebensweise erörtert werden.... All diese Ausführungen aber sind für unser Wohl von grundlegender Bedeutung, daß wir das Büchlein in jedem Hause wissen möchten."

Natur und Kultur. 15. Juni 1909.

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des täglichen Lebens. Von Professor Dr. P. Schuster. 8°. 137 Seiten mit zahlreichen Abbild. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Das vorliegende Büchlein enthält sechs ausgezeichnete klare Vorträge.... Es behandelt nach einem Überblick über den Bau und die Funktionen des Nervensystems die Schädlichkeiten, die dasselbe treffen können, ferner die Wirkung der Gifte, insbesondere des Tabaks, des Alkohols und des Morphiums, die Bedeutung der Anfälle für das Nervensystem, die Einwirkung geistiger Vorgänge auf körperliche Funktionen und schließlich die Folgen der geistigen Überanstrengung."

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland. Nr. 12. 1909.

Gesundheitslehre

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen. Von Privatdozent Dr. med. et phil. Ernst Mangold. 8°. 155 S. m. zahlr. Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Was der Verfasser am Schlusse seiner Vorrede als Wunsch ausspricht, daß es seiner Darstellung gelingen möge, in recht vielen ihrer Leser ein tieferes Interesse für die Werkzeuge unserer Seele und ihrer Funktionen zu erwecken, ist ihm im vollen Maße geglückt. Die Anatomie und Physiologie der einzelnen Organe, die wichtigsten Theorien über die Wirkung der Reize auf die peripherischen Teile und über die Umsetzung dieser Reize in Empfindungen in den zentralen Sinnesorganen werden in ausgezeichnet übersichtlicher und klarer Weise vorgeführt und überall wird deutlich Halt gemacht, wo die Forschung mit relativ sicheren Resultaten zum vorläufigen Ende gekommen ist. Möge das Buch, das ein weiterer glänzender Beweis ist für den Wert der Sammlung, innerhalb der es erschienen ist, recht viele Leser finden, ihre Mühe wird reichlich belohnt werden."

Konrad Höller. Pädagog. Reform. Nr. 52. 33. Jahrgang.

Die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Von Privatdoz. Dr. W. Rosenthal. 168 S. m. zahlr. Abbild. u. Diagrammen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Da die Beteiligung im Kampfe gegen die Volksseuchen Pflicht eines jeden ist, und hierbei die Kenntnis von der Natur jener Menschenvernichter eine Notwendigkeit bildet, so darf man ein populäres Werk wie das vorliegende, welches in allgemeinverständlicher, sachkundiger und eindringlicher Form „die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung" behandelt, mit Freude begrüßen und mit Recht empfehlen. Es wird auch dem Sachverständigen ein schneller Überblick gewährt, welcher ihm die abgeschlossenen Ergebnisse der Forschung gedrängter vor Augen führt, als dies das Durcharbeiten rein wissenschaftlicher Werke ermöglicht." Zeitschrift f. physikalische u. diätetische Therapie. 6. Heft, 13. Band.

Die moderne Chirurgie für gebildete Laien. Von Geheimrat Prof. Dr. H. Tillmanns. 8°. 160 S. m. 78 Abb. u. 1 farb. Tafel. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein Buch wie das vorliegende kann der Anerkennung der Ärzte wie der Laien in gleichem Maße sicher sein. Es enthält genau so viel, als ein gebildeter Laie von dem gegenwärtigen Stand der Chirurgie wissen muß und soll, und es kann, wenn die darin enthaltenen Lehren auf fruchtbaren Boden fallen, dem Kranken nur Nutzen stiften."

Berliner klinische Wochenschrift. 1908. 5. Mai.

„Einer unserer erfolgreichsten Chirürgen gibt uns hier auf Grund langjähriger Erfahrung einen kurzen Überblick über die chirurgische Wissenschaft und deren heutigen Stand. Das mit vortrefflichen Abbildungen versehene Werk sei allen Gebildeten zur Lektüre bestens empfohlen." Jahrb. üb. Leist. u. Fortschr. a. d. Gebiet d. physikal. Medizin. Jahrg. 1908.

Geologie • Meteorologie

Die vulkanischen Gewalten der Erde und ihre Erscheinungen. Von Geheimrat Prof. Dr. H. Haas. 8°. 146 Seiten mit zahlr. Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„In trefflicher Weise und unter Berücksichtigung der neuesten Literatur führt vorliegendes Büchlein den Leser in das Verständnis der vulkanischen Erscheinungen ein ... Möge das Büchlein einen recht zahlreichen Leserkreis finden."

K. Sapper.
Petermanns Mitteilg. H. VII. 1909.

Ausbruch einer Glutwolke aus dem Mont Pelé.
Aus Haas, Vulkanische Gewalten.

Das Wetter und seine Bedeutung auf das praktische Leben. Von Prof. Dr. C. Kassner. 8°. 154 Seiten mit zahlr. Abbild. und Karten. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

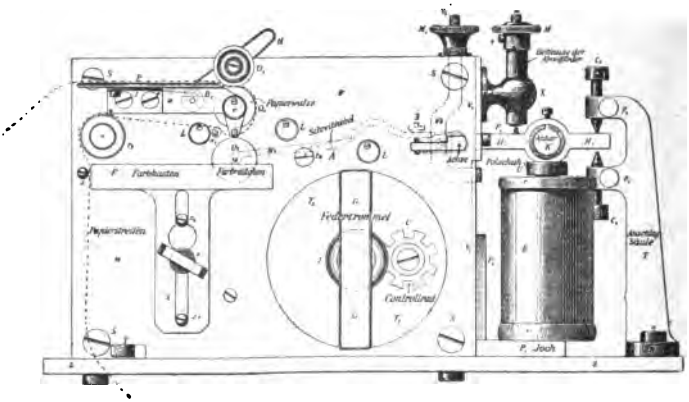
„Die keine Schrift ist in klar fließender Sprache geschrieben, und der Inhalt bietet mehr als der Titel verspricht. Es werden nicht nur Naturgesetze, auf denen sich die Witterungskunde als Wissenschaft aufbaut, sachgemäß durchgenommen, sondern es wird auch gezeigt, wie sich die Wetterkunde als Zweig der Meteorologie historisch entwickelt hat und welchen großen Wert sorgfältige Aufzeichnungen über den Verlauf der Witterung für das öffentliche und private Leben besitzen ... Da man oft noch sehr irrtümlichen Auffassungen über den Wert der Witterungskunde begegnet, so ist dem kleinen inhaltreichen Werke größte Verbreitung zu wünschen."

Naturwissenschaftliche Rundschau Nr. 50. XXIII. Jahrgang.

Das Reich der Wolken und der Niederschläge. Von Prof. Dr. C. Kassner. 8°. 160 Seiten mit zahlr. Abb. u. 6 Tafeln. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenbd. Mark 1.25

„Wie durch Verdunstung Wasserdämpfe in die Atmsphäre gelangen, wie die Luftfeuchtigkeit gemessen wird, wie die Bildung von Nebel und Wolken vor sich geht, davon handelt der erste Teil. Mit der Niederschlagsbildung befaßt sich der zweite. Wir haben es sonach mit einem Buche zu tun, das dem Laien wie dem Fachmann in gleicher Weise Belehrung bringen wird." Sächs. Landwirtsch. Zeitschr. Nr. 28. 1909.

Physik ▫ Technik



Morseapparat. Aus Hamacher, Telegraphie und Telephonie.

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle. Von Privatdozent Dr. P. Eversheim. 8°. 129 S. mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Heute ist das Verwendungsgebiet der Elektrizität ein so außerordentlich ausgedehntes, daß wohl ein jeder mehr oder weniger mit ihr in Berührung kommt. Deshalb kann man es nur dankbar begrüßen, wenn auch dem Laien durch ein so klar geschriebenes Büchlein ein Einblick eröffnet wird und in großen Zügen die Grundbegriffe der Elektrotechnik dargelegt werden .... Die sorgfältig gezeichneten Abbildungen beleben die Darstellung." Elektrotechnische Zeitschrift. Heft 7. 1907.

Hörbare, Sichtbare, Elektrische und Röntgenstrahlen. Von Geh. Rat Prof. Dr. Fr. Neesen. 8°. 132 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Ein vortrefflicher Führer ist das vorliegende Büchlein. In vorbildlich klarer Sprache, von leichterem zu schwerem ansteigend, werden nach einem mehr einleitenden Kapitel über die Wellen in vier weiteren Abschnitten die verschiedenen, im Titel des Werkchens angegebenen Strahlenarten behandelt, die hörbaren, sichtbaren, elektrischen Strahlen und die Strahlen ohne Wellen. Wir werden jeweils mit den wichtigsten Erscheinungen und Hypothesen des betreffenden Gebietes bekannt gemacht, sowie in deren Nutzanwendung für die Praxis eingeführt, und wir bekommen so einen Überblick über dieses schwierige, aber wohl auch interessanteste Gebiet der Physik." Gaea. 1909.

Einführung in die Elektrochemie.

Von Prof. Dr. W. Bermbach. 8°. 144 S. mit zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Gebd. M. 1.25

„In diesem ausgezeichneten Werkchen unternimmt es der Autor, jeden, der die Grundbegriffe der Chemie und Physik kennt, mit dem Gebiete der Elektrochemie in seinen Hauptzügen bekannt zu machen. Es werden zunächst die Hauptgesetze der Elektrizitätslehre und der physikalischen Chemie, die zum Verständnis der Elektrochemie nötig sind, in anschaulicher Weise, unterstützt durch gute Zeichnungen, vorgeführt und dann das ganze Gebiet der heutigen Elektrochemie skizziert. Hervorzuheben ist, daß der Autor überall die neueste Literatur benutzt und somit seine Führung dem jüngsten Stande dieses Wissenszweiges gerecht wird." K. Jellinek. Physikalische Zeitschrift. Nr. 2. X. Jahrgang.

Telegraphie und Telephonie.

Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher. 8°. 156 Seiten mit 115 Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

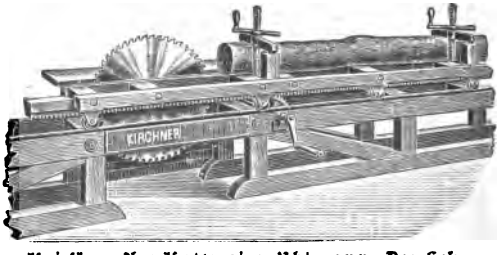
Dieser Leitfaden will, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, die zum Verständnis und zur Handhabung der wichtigsten technischen Einrichtungen auf dem Gebiete des elektrischen Nachrichtenwesens erforderlichen Kenntnisse vermitteln, insbesondere aber in den Betrieb des Reichstelegraphen- und Telephonwesens einführen.

„Die Ausdrucksweise ist knapp, aber klar; die Ausstattung des Werkes ist gut. Laien werden sich aus dem Buche mühelos einen Überblick über die Einrichtungen des Telegraphen- und Fernsprechbetriebes verschaffen können. Elektrotechnische Zeitschrift. Heft 44. 1908.

Kohle und Eisen.

Von Prof. Dr. A. Binz. 8°. 136 Seiten Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Die Notwendigkeit, sich über diese wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren zu orientieren, besteht darum für jeden, dem das Verständnis der treibenden Kräfte in der menschlichen Entwicklung Bildungsbedürfnis ist. Deshalb ist auch das vorliegende, neue Bändchen mit Freude zu begrüßen . . . . . Es verdient größte Anerkennung, wie dieses enorme Gebiet auf dem zur Verfügung stehenden gedrängten Raume eine immerhin erschöpfende Darstellung gefunden, wobei selbst die geschichtliche Entwicklung der verschiedenen Instruktionen berücksichtigt und somit eines der wichtigsten Kapitel aus der Geschichte der Erfindungen und Entdeckungen behandelt wird." Deutsche Bergwerkszeit. 27. Juni 1909.



Kreissäge. Aus Kuttmeier-Uhlmann, Das Holz.

Moderner Stall. Aus Sommerfeld.

Das Holz. Von Forstmeister H. Kottmeier und Dr. F. Uhlmann. 143 S. mit Abbildungen (Wissenschaft und Bildung Bd. 72). Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Das Büchlein zerfällt in zwei Teile. In einem ersten lernen wir die technischen Eigenschaften des Holzes, seinen Einschlag und seine Zubereitung im Walde kennen, sowie die aus den Eigenschaften sich ergebenden verschiedenen Verwendungsarten. Der zweite Teil handelt von dem Holzverbrauche. Der Holztransport, der Holzhandel Deutschlands in seinen verschiedenen Formen, die erste Verarbeitung des Holzes sowie die Bedeutung der Holzindustrie für die deutsche Volkswirtschaft wird hier eingehend erörtert.

Milch- und Molkereiprodukte, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Gewinnung. Von Dr. Paul Sommerfeld. 140 Seiten mit zahlreichen Abbildungen (Wissenschaft und Bildung Bd. 73). Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

In elf Kapiteln bringt dies Büchlein alles, was jedermann über das Wesen und die Verwendung der Milch wissen muß. Es wird behandelt: Zusammensetzung und Bakteriologie der Milch, die wichtigsten Molkereiprodukte, Verfälschungsarten, Konservierung, Sterilisierung und Pasteurisierung. Der Milchgewinnung wird besondere Berücksichtigung der wirtschaftlichen und hygienischen Fragen zugewandt (Stallanlagen, Fütterung, Melkeinrichtungen und Kühlung der Milch usw.).

Rohstoffe der Textilindustrie. Von Geh. Rat Dipl.-Ing. H. Glafey. 8°. 144 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Originalb. 1.25

Das mit einer großen Zahl von Abbildungen ausgestattete Bändchen behandelt die natürlichen und künstlichen Rohstoffe der Textilindustrie nach ihrem Vorkommen, ihrer Gewinnung und ihren physikalischen Eigenschaften, mit besonderer Rücksicht unserer Kolonialprodukte.

„Unter den behandelten pflanzlichen Rohstoffen nennen wir: Baumwolle, Flachs, Hanf, Jute, Manilahanf, Kokosfasern, unter den tierischen: Wolle, Haare, Seiden, Federn, unter den künstlichen Rohstoffen: Glas, Metall-, Kautschukfäden, künstliche Seide, Vanduraseiden usw. Charakteristische Ansichten aus den Kolonien, mikroskopische Aufnahmen einzelner Rohstoffe sowie die neuesten maschinellen Einrichtungen werden im Bilde vorgeführt. So dürfte es kaum ein besseres Hilfsmittel geben, sich rasch und gründlich über dies wichtige Gebiet zu unterrichten. Das schmucke Bändchen wird seiner Aufgabe in hervorragendem Maße gerecht."

Die Baumwollindustrie. Nr. 15. II. Jahrgang.

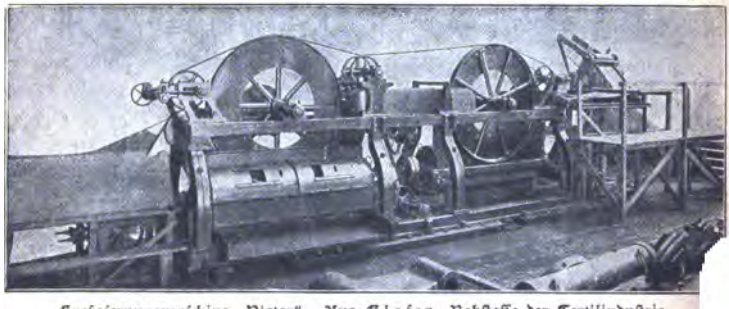
Unsere Kleidung und Wäsche in Herstellung und Handel. Von Direktor B. Brie, Prof. P. Schulze, Dr. K. Weinberg. 136 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Dies Werkchen gibt knapp und doch umfassend in fließender und leicht faßlicher Form einen Überblick über die Textilindustrie, über Rohstoffe der Textilwaren, Fabrikation und Handel, über Konfektion im Bekleidungsfach, Seiden- und Wäschefabrikation und -Handel und endlich über Modeartikel, wie Hüte, Handschuhe, Schirme, Pelzwaren usw. . . . Ich empfehle das Buch ganz besonders für die genannten Schulen."

Zeitschrift für gewerblichen Unterricht. Mai 1909.

„Man sieht aus dem ganzen Inhalt des Buches, daß es ein Buch aus der Praxis ist, geschrieben von Männern, die eingehende praktische Erfahrungen und Kenntnisse haben . . . . Die Darstellung ist von der ersten bis zur letzten Seite anregend und fesselnd . . . . Das Buch dürfte für die weitesten Kreise interessant und lehrreich sein."

Der Confektionär. Nr. 13. 1909.



Entfaserungsmaschine „Victor". Aus Glafey, Rohstoffe der Textilindustrie.

Schönste Geschenkwerke

Der Markt in Freiberg. Aus Körners Briefwechsel.

Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen.

8°. 300 S. mit zahlr. Tafeln, Faksimiles und künstlerischem Buchschmucke von A. Weßner. Herausgegeben von Dr. A. Steinberg. In Originalgeschenkband M. 3.80

„Eine köstliche Gabe .... wie im Drama die Spannung von Szene zu Szene wächst, so zwingt auch die künstlerisch geschlossene Anordnung der Briefe den Leser bis zum Eintritt der Katastrophe zu immer wärmerer Teilnahme. So ist diese Briefsammlung nicht nur biographisch von höchstem Interesse, sondern sie ist zugleich ein wertvoller Beitrag zur Zeit- und Kulturgeschichte der napoleonischen Ära in Deutschland." L. Allgemeine Deutsche Lehrerzeitung. Nr. 50. 1909.

„Dieser Briefwechsel ist nicht eine ängstlich vollständige Wiedergabe der Briefe an oder von Theodor Körner und all den Seinen, sondern er ist eine feinfühlige Sammlung der hauptsächlichsten Niederschriften der Familienglieder untereinander, die uns die einzelnen so nahe bringen, daß wir sie aus ihren eigenen Worten lieben und achten müssen." Dr. E. P. Dresdner Journal. 1. Dez. 1909.

Die bildende Kunst der Gegenwart. Von Hofrat Prof. Dr. J. Strzygowski. 8°. 295 S. zahlr. Abb. In Origllbd. M. 4.80

„Das Buch, es birgt einen reichen Schatz von Klugheit und Begeisternng, der Vielen wertvolle Gaben spenden kann. Es ist das Buch eines Kunsthistorikers, für das der Laie wie der Kunsterzieher dankbar sein muß." Kunstwart Nr. 12. 1908.

„Diese Art der Betrachtungs- und Genußweise wirkt in hohem Maße erzieherisch .... So kann ich das Buch warm empfehlen."
Dr. Karl Storck. Türmer. Dezbr. 1907.

Professor Dr. Otto Schmeil's

Lehrbuch der Zoologie. Für alle Freunde der Natur. Mit 37 mehrfarbigen Tafeln, sowie mit zahlreichen Textbildern nach Originalzeichnungen. 1910. 25. Auflage. XVI und 535 Seiten. In Leinwand Mark 5.40 In elegantem Geschenkband Mark 7.—

„Schmeil, unserm ersten Meister in allen methodischen Fragen des naturkundlichen Unterichts, ist es durch seinen weitsichtigen Blick, seine praktische, geistreiche und lebendige Auffassung des naturkundlichen Unterrichtsstoffes gelungen, eine längst ersehnte Reform des naturgeschichtlichen Unterrichts in denkbar glücklichster Weise anzubahnen. Seine fesselnde, bei Lehrer und Schüler Lust und Liebe erweckende Behandlung des Stoffes muß zum eigenen Forschen und Beobachten anregen. Dazu gesellt sich eine Illustration, welche an Schönheit und Zweckmäßigkeit nichts zu wünschen übrig läßt."

Zeitschrift für Mikroskopie. Nr. 12.

Lehrbuch der Botanik. Unter besonderer Berücksichtigung biologischer Verhältnisse bearbeitet. Mit 40 mehrfarbigen und 8 schwarzen Tafeln, sowie mit 470 Textbildern. 24. Auflage. XII und 521 Seiten. In Leinwandband Mark 4.80 In elegantem Geschenkband Mark 6.—

„Mit einem Wort: das Buch ist eine der herrlichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neuen Schulliteratur. Ich kann dem Verfasser zu der Idee, die Botanik in dieser Weise zu behandeln, nur meinen Glückwunsch aussprechen."

Prof. Dr. F. Ludwig in „Zeitschrift für Naturwissenschaften". Bd. 74, S. 229.

„Das ‚Lehrbuch der Botanik' von Schmeil ist das beste, das mir bis jetzt vorgelegen hat."

Dr. Luerssen, Professor der Botanik, Direktor des Bot. Gartens in Königsberg i. Pr.

Flora von Deutschland. Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der in dem Gebiete wildwachsenden und angebauten Pflanzen, bearbeitet von O. Schmeil und J. Fitschen. 1909. 6. Aufl. 587 Abb. VIII u. 418 Seiten. In Leinwand gebunden M. 3.80

„Durch ihre Vollständigkeit und Übersichtlichkeit, sowie durch die vortrefflichen Abbildungen verdient die Flora zweifellos als eine der brauchbarsten und besten Anleitungen zum Bestimmen der heimatlichen Pflanzen bezeichnet zu werden."

Bot. Zentrall